JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



VIERUNDZWANZIGSTER BAND



BERLIN 1903

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

Mit 1. Beiheft.

Herausgeber: W. BODE, F. LIPPMANN, H. v. TSCHUDI, H. WÖLFFLIN

Redakteur: FERD. LABAN

INHALT

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

BEIHEFT

Vierundzwanzigster Jahrgang Nr. 1. 1. Januar 1903

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. JULI — 30. SEPTEMBER 1902

Die Witwe des verewigten General-Musikdirektors Levi in Partenkirchen hat in einer sehr liberalen Weise die Hand dazu geboten, ihren zum grofsen Teil aus dem Nachlafs ihres ersten Gemahls, des bekannten Kunstforschers Dr. Konrad Fiedler, stammenden Kunstbesitz den Königlichen Sammlungen zu sichern. Der gröfste Teil desselben, darunter eine Reihe der schönsten Jugendwerke ADOLF HILDEBRANDS, werden erst nach dem Ableben der Besitzerin hierher überwiesen werden. Schon jetzt aber hat sie ihren gröfsten Schatz, die »Ruhe auf der Flucht« von CRANACH, den Königlichen Museen übergeben und damit der einst von ihrem Vater, dem Geh. Regierungsrat Dr. Julius Meyer, geleiteten Gemälde-Galerie eine Bereicherung zugeführt, wie sie für die deutsche Schule wünschenswerter nicht gedacht werden kann.

Auch der National-Galerie hat sie bereits zwei Bilder von FEUERBACH und BÖCKLIN übergeben.

Nähere Angaben über alle diese Werke, die zugleich das Gedächtnis Konrad Fiedlers, ihres einstigen Besitzers, unter den Freunden der Kunst lebendig erhalten werden, sind in den folgenden Berichten gegeben.

A. GEMÄLDE-GALERIE

Erworben wurde, dank dem gütigen Entgegenkommen von Frau Dr. Fiedler-Levi in München, das bekannte Hauptwerk des älteren LUKAS CRANACH, die »Ruhe auf der Flucht«, das im Jahre 1872 aus der Galerie Sciarra in den Besitz von Dr. Konrad Fiedler übergegangen war. Über dieses herrliche, von der Cranach-Ausstellung in Dresden bekannte Jugendwerk des Künstlers ist im Oktoberheft des Jahrbuchs nähere Auskunft gegeben worden.

Zur Aufstellung überwiesen wurden folgende vom Kaiser Friedrich-Museums-Verein im Jahre 1901/2 erworbene Gemälde:

Von FRANCESCO GUARDI der Aufstieg eines Luftballons über den Kanal der Giudecca in Venedig, ein Bild von aufserordentlich malerischer Wirkung aus der letzten Zeit des Künstlers. Die verhältnismäfsig grofsen Figuren, mit gröfster Meisterschaft gemalt, pflegt man in solchen Bildern dem Schwager GUARDIS, G. B. TIEPOLO, zuzuschreiben; dies wird durch unser Bild schon aus äufseren Gründen als irrtümlich erwiesen, da der erste Luftballon erst 1784 aufstieg, während TIEPOLO schon 1770 in Madrid gestorben war, wohin er bereits im Jahre 1763 übersiedelte.

Von einem niederländischen Künstler um 1450 die »Beweinung Christi unter dem Kreuz mit einem Stifter zur Seite«. Die Komposition der Hauptgruppe stimmt ziemlich treu überein mit einem wenig gröfseren und anscheinend späteren Breitbild des Rogers van den Weyden in Brüssel; in der hellen

Farbe, in der Fülle des Lichts, das über die Szene ausgegossen ist, und in der schönen Ferne ist dieses Bild aber ganz abweichend und steht den Gemälden des Flémalle-Meisters näher. Besonders fein ist die Gestalt des Stifters, die sich in kräftigen Farben von dem hellen Himmel abhebt.

BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Für die Sammlung der Originalskulpturen wurden erworben das Fragment des in Marmor dargestellten Polsterüberzugs eines römischen Sarkophages mit Reliefschmuck: zwei Löwen verfolgen und überfallen Maulesel.

Die Sammlung der Abgüsse wurde durch folgende Stücke vermehrt: eine Restitution des myronischen Diskobols aus dem Körper des vatikanischen und dem Kopfe Lancelotti (vergl. Furtwängler, Sitzungsberichte der bayerischen Akademie 1900 Heft V S. 707); die ergänzten Teile der Eirene des Kephisodot.

i. V.
PERNICE

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Erworben wurden verschiedene ältere Elfenbeinskulpturen, unter denen die dreiteilige Tafel eines französischen Diptychons des XIV. Jahrhunderts mit apokrypher Darstellung aus dem Marienleben, ein gröfserer sehr gut erhaltener byzantinischer Beinkasten des X. oder XI. Jahrhunderts mit Tieren, Kampfesszenen und dergl., sowie namentlich eine dreiteilige altchristliche Elfenbeintafel vom Ende des IV. Jahrhunderts besonders wertvoll sind. Letztere, bisher im Privatbesitz in Amiens, ist für unsere Sammlung bei der kleinen Zahl altchristlicher Elfenbeine, die sie enthält, eine sehr erwünschte Bereicherung.

In Rom erworben wurde sodann ein altchristlicher Marmorsarkophag vom Anfang des IV. Jahrhunderts, das erste Stück der Art in unserer Sammlung.

Die Abteilung der byzantinischen und italienisch-romanischen Bildwerke wurde um sechs wertvolle Kapitelle, eine Balustrade und mehrere Friesstücke bereichert, die Abteilung der italienischen Trecentobildwerke um die fast lebensgrofse Marmorstatue einer Madonna, sienesische Arbeit um 1375, und um einen kleinen venezianischen Altar.

Aus der Renaissancezeit wurde die teilweise noch alt bemalte und vergoldete Thonstatue einer Fortitudo erworben, das Gegenstück einer Caritas, welche die Sammlung schon seit etwa zwölf Jahren besitzt. Beide Figuren sind von einem der Florentiner Thonbildner aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts, die man jetzt unter dem Namen des Meisters der Pellegrinikapelle zusammenfafst. Die dritte zugehörige Figur, leider beschädigt, befindet sich im Besitz von Dr. Forrer in Strafsburg.

Die Sammlung der Plaketten wurde um zehn Stücke bereichert, meist Gaben anonymer Schenker, darunter ein gröfseres Stück mit Putten aus der Schule Donatellos.

Ein Reliefportrait des Papstes Clemens X., das in Rom erworben wurde, steht dem BERNINI ganz nahe.

Von deutschen Skulpturen wurde namentlich eine weibliche Heilige in Flachrelief von TILMAN RIEMENSCHNEIDER erworben, sowie durch Überweisung des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins ein schwäbischer Altar mit der Krönung Mariä vom Anfang des XVI. Jahrhunderts. In der gleichen Weise gelangte die Sammlung auch in den Besitz einer wertvollen gröfseren Bronzestatuette von FIAMMINGO, einer Brunnenfigur, die einen auf einem Horn blasenden Amor darstellt.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Erworben wurde im Kunsthandel ein Silberfund, der aus Karnak stammen soll. Das Hauptstück ist eine grofse runde Platte von 43 cm im Durchmesser mit reich verziertem Rand, auf dem in flachem Relief Masken und Tierkämpfe angebracht sind. In der Mitte der Platte ist ein kleines rundes Relief mit der Darstellung eines von einem Löwen verfolgten Reiters. Die Platte ist gegossen.

Hierzu kommen zwei flache runde und eine ovale Schüssel, zum gröfsten Teil erhalten; weiter Fragmente einer Kanne, eines

kantharosähnlichen Gefäfses und mehrerer flacher Schalen, deren eine mit dem eingeritzten Bilde einer Isis verziert ist. Ein anderes nur zum geringsten Teil erhaltenes und der Form nach nicht bestimmbares Gefäfs zeigt einen Kranz vergoldeter Blätter.

Endlich sind noch drei kleine einfache, aber gut erhaltene Näpfe zu erwähnen, von denen zwei durch Oxyd fest miteinander verbunden sind, und ein kleines flaschenförmiges Gefäfs.

i. V.
PERNICE

D. KUPFERSTICHKABINET

Von den Erwerbungen sind hervorzuheben:

A. KUPFERSTICHE

T. CHEESMAN. Bildnis des Generals Washington nach JOHN TRUMBULL.

B. ZEICHNUNGEN

ALBRECHT DÜRER. Kopf eines jungen Mannes mit Barett. Zeichnung in schwarzer Kreide. 367 mm hoch, 245 mm breit.

URS GRAF. Tanzendes Paar. Bez. V G 1525. Federzeichnung. 211 : 157.

Meister mit dem Zeichen T B. Dame im Federhut. Getuschte Federzeichnung. 260 : 152.

Deutsche Schule XVI. Jahrh. Die hl. Margarete. Aquarellierte Federzeichnung. 136:161.

Niederländische Schule XV. Jahrh. Die Anbetung der heiligen drei Könige. Federzeichnung auf Pergament. 151 : 122.

ANTON VAN DYCK. Studienblatt. (Zeusstatue, Rossebändiger, Opferszene u. a.). Feder- und Kreidezeichnung. 280 : 385.

JACOB JORDAENS. Kopf eines Tritonen. Weifsgehöhte Kreidezeichnung. 254 : 231.

WILLEM BUITEWECH. Herr und Dame im Gespräch. Lavierte Federzeichnung. 189 : 129.

Florentinische Schule um 1400. Die Kreuzigung Christi. Weifsgehöhte Sepiazeichnung auf braun grundiertem Papier. 291 : 227.

Florentinische Schule XV. Jahrh. Die hl. Maria vor einer Grotte knieend. Weifsgehöhte Sepiazeichnung. 203 : 145.

In der Art des ANTONIO POLLAIUOLO. Männlicher Kopf. Weifsgehöhte Federzeichnung auf rot grundiertem Papier. 63 : 65.

Werke neuerer Kunst

A. RADIERUNGEN

EDUARD D'ALTON, der Ältere und der Jüngere. 35 Blatt Kupferstiche und Radierungen, 4 Blatt Lithographien. 2 Hefte mit Kupferstichen (Skelette der Raubvögel und der straufsartigen Vögel). Geschenk des Herrn Dr. Hans Wibel in Freiburg i. B.

ANNA DUENSING. 5 Blatt landschaftliche Radierungen.

MAX LIEBERMANN. Die Netzeflickerinnen. Geschenk des Künstlers.

LUDWIG RICHTER. Radierungen Heft I. 6 Blatt. Malerische Ansichten aus den Umgebungen von Salzburg. Leipzig o. J. (1830). Querfolio. HOFF Nr. 157—162. — Die Sächsische Schweiz. Abdruck auf einem Blatt, vor der Schrift. H. 183—201. — Die Göttin von Sais. H. 220 II. — Aktienschein des Sächsischen Kunstvereins. H. 550.

KARL STAUFFER-BERN. Bildnis Sr. Hochseligen Majestät weiland Kaiser Wilhelms des Grofsen. — Gustav Freytag. — Frau Welti.

Verein für Original-Radierung in München. Jahrgang I—X, 1892—1901.

HENDRIK JOHANN HAVERMANN. Generalife in Granada.

MEYER DE HAAN. Studienkopf.

Jonkheer C. N. STORM VAN'S GRAVESANDE. 37 Radierungen (Landschaften) in 48 Abdrücken. Geschenk des Künstlers.

R. DE EGUSQUIZA. Der Gral. — Titurel, 1. Platte. — Titurel, 2. Platte. — Kundry. — Parsifal, I. und II. Zustand. — Tristan und Isolde. — Amfortas. — König Ludwig II. von Bayern. — Richard Wagner. — Arthur Schopenhauer, vorletzter und letzter Zustand. — Calderon de la Barca, I., II. und letzter Zustand. — Goya, I., II., III., IV. und letzter Zustand. Geschenk des Künstlers.

B. HOLZSCHNITTE

ADRIEN LAVIEILLE. 4 Blatt nach J. F. MILLET.

C. LITHOGRAPHIEN

HENDRIK JOHANN HAVERMANN. Kopf eines jungen Mädchens. — Alte Frau in Hut und Mantel.

HONORÉ DAUMIER. Le Ventre Législatif. 1834. — Le Fantôme. — »Ah, tu veux te frotter à la presse!«

D. BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN

G. O. Marbach. Volksbücher. 19 Bändchen mit Holzschnitten von LUDWIG RICHTER. 8°. H. 565—627, 759—778, 930—964.

M. Schimpert. Valentin Duval. Illustriert von Prof. L. RICHTER. Leipzig 1847. 8°. H. 1194—1208.

Schillers Gedichte mit Holzschnitten nach Zeichnungen von BÖCKLEN (sic), PILOTY, RAMBERG, SCHWIND. Stuttgart 1869. 4°.

Georg Scherer. Aus der Jugendzeit. In Holzschnitten von LUDWIG RICHTER. Leipzig o. J. (1875). 4°. H. 2770.

Moritz von Schwind. Volksbildergalerie. Die sieben Werke der Barmherzigkeit der heiligen Elisabeth. Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig, o. J.

E. BÜCHER MIT RADIERUNGEN

Das Vaterunser. Neu illustriert nach Zeichnungen von LUDWIG RICHTER. Leipzig 1845. 8°. 4 Lieferungen. H. 1055—1071, 2945, 2946.

Charles Dickens. The life and adventures of Martin Chuzzlewit. With illustrations by PHIZ. London 1844. 8°.

F. BUCH MIT LITHOGRAPHIEN

Théophile Gautier. Fortunio. Réimpression textuelle de l'édition originale. Vingt-quatre lithographies en couleurs de A. LUNOIS. Paris 1898. 8°.

LIPPMANN

E. MÜNZKABINET

Die Sammlungen sind vermehrt um 16 altägyptische Silberbarren, 44 griechische, 24 römische, 296 mittelalterliche, 16 neuzeitliche, 20 orientalische Münzen und 2 Medaillen, insgesamt um 418 Stück.

Die Abteilung der antiken Münzen verdankt der Liberalität des Freiherrn Dr. von Bissing 23 altgriechische Silbermünzen des VI. und V. Jahrhunderts aus einem ägyptischen Funde, sowie die oben erwähnten, mit den Münzen zusammen gefundenen Silberkuchen. Unter den archaischen Münzen sind mehrere sehr seltene oder bisher noch unbekannte Stücke. Angekauft wurde ferner eine weitere Auswahl römischer Goldmünzen aus dem Funde von Karnak, im ganzen 22, fast durchweg stempelfrische Stücke, darunter grofse Seltenheiten (Plautilla, Geta, Diadumenianus).

Die erworbenen mittelalterlichen Münzen bestehen aus 60 prager, thüringer und hessischen, mit Gegenstempeln niedersächsischer und westfälischer Städte versehenen Groschen des XIV. und XV. Jahrhunderts, welche der Fund von Hägerfelde bei Münden geliefert hat, und 236 ungarischen und südslavischen Denaren und Groschen.

Aufser dem Freiherrn Dr. von Bissing haben wir für Geschenke zu danken dem Königlichen Kultus-Ministerium (Plakette auf die Jahrhundertfeier der Technischen Hochschule in Charlottenburg), den Herren von Düring-Pascha, Dr. Hartwig in Rom, Frau M. Koch in Aleppo, Herren Hofgraveur Otto in Berlin (Medaille auf C. W. W. Spindler) und Direktor Perrot in Coblenz.

MENADIER. DRESSEL

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Die ägyptische Abteilung kann in diesem Vierteljahr zwei Erwerbungen ersten Ranges verzeichnen. Es sind zwei bis auf die Farben völlig unversehrt erhaltene Statuen, von denen die eine, aus rotem Granit, der Zeit des alten Reiches (um 2500 v. Chr.), die andere, aus braunem Sandstein, der Zeit des mittleren Reiches (um 1800 v. Chr.) angehört.

Die Granitstatue des alten Reiches stellt einen höheren Verwaltungsbeamten, namens Der-senez, fast in Lebensgröfse dar. Er sitzt mit untergeschlagenen Beinen, den Blick geradeaus gerichtet, auf dem Boden und ist eben im Begriff, auf einer Papyrusrolle, die auf seinem Schofse liegt, mit dem Schreiben zu beginnen. Das etwas grobe Gesicht des Mannes und der kräftig gebaute Körper sind, in Anbetracht des harten Materials, recht gut wiedergegeben. Auch das leichte Vornüberhängen des Kopfes ist gut beobachtet. Die Farben sind bis auf das Schwarz der Haare und einige Reste vom Rotbraun des Körpers verschwunden.

Der Mann, Namens Cherti-hotep, den die Sandsteinstatue des mittleren Reiches in etwa halber Lebensgröfse wiedergiebt, hatte im Leben dieselbe Stellung wie Der-senez. Er sitzt auf einem einfachen würfelförmigen Sessel, eingehüllt in einen grofsen glatten Mantel, der die Körperformen verdeckt. Die Hände, die den Mantel auf der Brust zusammenhalten, und die Füfse hat der Künstler nach der üblichen ägyptischen Weise nur nachlässig behandelt. Er hat seine ganze Kunst auf den von einer grofsen Frisur umrahmten Kopf verwandt. Die Haltung des Kopfes und das stolze Profil, sowie die etwas schweren Augenlider und der hochmütige Zug um den Mund machen diese Statue zu einem vollendeten Portrait eines seiner Macht bewufsten orientalischen Beamten. Die Wirkung der Statue wird noch erhöht durch den gleichmäfsigen warmen braunen Ton des Materials.

Durch Ausgrabungen, die bei dem heutigen Abusir-el-mäläk, vor der Mündung des Faijums, veranstaltet wurden, sind unserer Sammlung Grabfunde etwa aus dem Jahre 700 v. Chr. zugegangen. Es sind mehrere gut erhaltene Särge, eine grofse Anzahl von Totenfiguren, ein vergoldetes Bruststück einer Mumie in durchbrochener Arbeit, Thongefäfse, ein Skarabäus u. s. w. Da die Totenstadt, der diese Funde entstammen, bisher noch nicht untersucht worden ist, sind diese Altertümer von grofsem Werte.

Auch in zwei antiken Städten des Faijums selbst, deren Reste bei den heutigen Dörfern Batu-harît und Umm-el-barakât liegen, wurden Ausgrabungen unternommen. Sie haben eine grofse Anzahl von Gegenständen ergeben, die uns interessante Einblicke in die Wohnungsausstattung einer römischen Provinzialstadt gewähren. Von ihnen sei hier vor allem ein Holztafelbild hervorgehoben. Das Bild stellt die Demeter mit zwei anderen Göttinnen ihres Kreises dar. Es ist zwar in viele kleine Stücke zerbrochen, wird sich aber voraussichtlich wieder gut zusammenfügen lassen. Sogar der antike Rahmen, sowie der Pflock und die Schnur, an der es aufgehängt war, sind erhalten. Von den Wandmalereien, die die Zimmer schmückten, konnte nur ein Bild, das einen Jüngling darstellt, gerettet werden, und auch bei diesem sind die Ausbesserungsarbeiten schwieriger als bei dem Holzbild. Unter den Geräten sind vertreten: Gefäfse aus Metall und aus Thon, verschiedenes Werkzeug, wie Hacken, Nähnadeln, ein grofses Packet Angelhaken, eine Pflugsterze, der Haken, an dem der Eimer des Ziehbrunnens hing, ferner Möbelfüfse, eine Thür mit Füllungen, Stempel, darunter einer, der einen mit Körben beladenen Esel darstellt, Glocken, und endlich Kinderspielzeug, z. B. ein kleiner hölzerner Säbel.

Aus den Grabungen des Egypt Exploration-found in Abydos erhielten wir wieder eine Reihe von Altertümern, unter denen Teile eines Thores aus der Zeit des Königs Thutmosis III. hervorzuheben sind.

Für Geschenke sind wir Mr. B. P. Grenfell und Frau Geheimrat Virchow zu Dank verpflichtet. Mr. Grenfell schenkte uns eine Anzahl von Papyrusbruchstücken mit Rechnungen aus der Zeit des mittleren Reiches, die zu demselben Funde gehören, wie die grofse, vor einigen Jahren durch Dr. Reinhardt von uns erworbene Sammlung. Frau Geheimrat Virchow überwies uns aus dem Nachlafs ihres verstorbenen Gemahls Reste von Mumienbinden und anderen Geweben.

i. V.
SCHÄFER

G. VORDERASIATISCHE ABTEILUNG

Erworben wurden:

155 Thontafeln verschiedener Gattung, neubabylonische Kontrakte, altbabylonische Briefe, eine Reihe von Urkunden mit der zierlichen Schrift der Sargon-Zeit, und in der Hauptsache die bekannten altbabylonischen Tafeln, wie sie in Telloh gefunden werden. Doch sind eine ganze Anzahl derselben dadurch bemerkenswert, dafs sie neue Daten beibringen. Besondere Erwähnung verdient auch eine Tafel medizinischen Inhalts, die nach der Schrift der Hammurabi-Zeit angehört.

Ferner eine Kalksteinplatte mit 17 zeiliger assyrischer Keilinschrift, die Beltis-Inschrift Asurbanipals enthaltend, und 5 altbabylonische Siegelzylinder aus verschiedenem Material, deren einer einem Achirâ, Verehrer des Gottes Schamasch, ein anderer dem Sin-mâgir, Sohn des Sin-rimêni und Verehrer des Gottes Ea, gehörte.

i. V.
MESSERSCHMIDT

H. BIBLIOTHEK

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Zentral-Direktion des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts: F. Ohlenschlager, Römische Überreste in Bayern. Heft 1. München 1902.

Direktion des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg: Th. Hampe, Das Germanische Nationalmuseum. Festschrift. Leipzig (1902).

Direktion des Schlesischen Museums der bildenden Künste zu Breslau: Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde. 4. Auflage. Breslau 1902.

Direktion des Kunstgewerbe-Museums in Leipzig: Jahresbericht 1901. Leipzig 1902. — Fachausstellung für künstlerische Nadelarbeit und Handweberei. Leipzig 1902.

Herr Schulrat Dr. A. Stuhlmann in Hamburg: Gewerbeschulwesen zu Hamburg. Bericht über das Schuljahr 1901/02.

Krefelder Museums-Verein: XVII. Jahresbericht, 1901.

Kölnischer Kunstgewerbe-Verein: XI. Jahresbericht für das Etatsjahr 1901. Köln 1902.

Direktion des Museums of Fine Arts, St. Louis, U. S. A.: Catalogue, P. I: Paintings. St. Louis 1901.

Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen in Basel: Geschichte der Gesellschaft, Basel 1901.

Direktion des Kaiser Franz Josef-Museums in Troppau: Jahresbericht 1901.

Herr Prof. Dr. Karl von Amira in München: Die Genealogie der Bilderhandschriften des Sachsenspiegels. (Separat-Abdruck.) München 1902.

Herr A. de Molin in Lausanne: Benjamin Bolomey. Lausanne 1902.

Herr Prof. Dr. Max Semrau in Breslau: Die Portalskulpturen der Königlichen Pfarrkirche zu Striegau. (Separat-Abdruck.) — Zu den Resten des Vinzenzklosters bei Breslau. (Separat-Abdruck.)

Herr Privatdozent Dr. Botho Graef in Berlin: Separat-Abdruck aus dem Jahresbericht über die Fortschritte der klassischen Altertumswissenschaft: Antike Plastik. (1901.)

Herr Geheimer Regierungsrat Ferdinand Friedensburg in Steglitz: Der Silberfund von Rudelsdorf. (Separat-Abdruck.) — Schlesiens ältestes Münzdenkmal. (Separat-Abdruck.)

Herr Dr. Hans von Fritze in Berlin: Die Münzen von Ilion. (Separat-Abdruck.)

Buchdruckerei des Herrn Julius Sittenfeld und Herrn Karl Heymanns Verlag in Berlin: Gedenkblatt zur Vollendung des Erweiterungsbaues. Berlin 1902. — Illustrationsprobe der Buchdruckerei.

LABAN

J. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

INDIEN

Geschenk. Herr Metze: ein Reisschneider aus Java.

Ankauf. Sechs indische Miniaturen.

EUROPA

Geschenk. Herr Fabrikbesitzer H. Eisner in Berlin: ein steinernes Götterbild aus Südrufsland.

OSTASIEN

Überweisung durch den Herrn Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten: ein Exemplar der vom Herrn Musikdirektor Eckert nach koreanischen Motiven komponierten Kaiserlich Koreanischen Nationalhymne.

Geschenke. Herr M. zur Nedden: eine Miniatur-Nachahmung der Inschriften-Steintrommeln im Thor vor dem Confucius-Tempel, Peking. Herr Iwaya Suyewo, Lektor am Orientalischen Seminar, hier: eine Kopie einer historischen Inschrift, Japan.

Ankäufe. Zwei Seidenstickereien in geschnitztem Eisenholz-Rahmen mit mythologischen Darstellungen. — Eine Laute, unter dem letzten Kaiser der Ming-Dynastie verfertigt (1638). War Geschenk des Vizekönigs Tschang Tschï-tung an den jetzigen Kaiser. Auf dem Boden ein chinesisches Gedicht eingraviert. — Eine jakutische Sammlung.

OSTAFRIKA

Geschenke. Herr Direktor B. Perrot: Steine mit arabischen Inschriften sowie eine Reihe anderer Altertümer aus Kilwa. Herr

C. Wiese: eine Sammlung aus der Gegend des Schirwa-Sees in Ergänzung früherer sehr wertvoller Zuwendungen. Herr Prof. Voeltzkow: Stoffe und Spitzen von den Hova.

WESTAFRIKA

Geschenke. Herr Dr. Pöch: eine Sammlung von den Papel, Vey, Kru und von der Elfenbeinküste. Herr Stationsleiter Mischlich: Goldschmuck und Gewichte für Goldstaub an den Aschanti. Herr von Luschan: drei Bronzeglocken aus Benin.

Ankauf. Eine aus Holz geschnitzte Büchse aus Benin, in der Form eines Fisches.

NORDAFRIKA

Geschenk. Herr Prof. Schweinfurth: eine von ihm selbst angelegte Sammlung von 173 Stück paläolithischen Kiesel-Artefakten aus Theben.

SÜDAFRIKA

Geschenk. Herr Oberleutnant Volkmann: eine Sammlung von den Buschmännern.

NORDAMERIKA

Geschenk. Herr Emil Metze, Steglitz: Zwölf Photochrome von Sioux-Typen und anderen Prairie-Indianern.

Ankäufe. Einige Altertümer der Pueblo-Stämme aus den Ruinen der Gegend von Santa Fé, Neumexiko, und zahlreiche Gebrauchsgegenstände, Medizinen und Tieramulette der jetzigen Bevölkerung jenes Gebiets sowie der Apatsche.

MITTELAMERIKA

Geschenk. Herr Staatsrat Nessel in Hagenau i. Els.: Photographie einer Axtklinge aus Stein mit eingegrabener menschlicher Figur. Das Original stammt vielleicht von den westindischen Inseln.

Ankäufe. Eine umfangreiche und wertvolle Sammlung karaibischer Stein-Altertümer von der Insel Guadeloupe (Guesde-Sammlung). Eine Sammlung zapotekischer Thonfiguren. Eine Sammlung mexikanischer Altertümer, in der Hauptsache Thongefäfse und Thonfiguren und einige Steinfiguren, teils aus dem Thale von Mexiko, teils aus der Gegend von Cholula und Tlaxcala stammend. Ein Paar Votivfiguren, aus Gold und aus Silber, aus dem Wallfahrtsorte Esquipulas, Guatemala.

SÜDAMERIKA

Geschenke. Frau Sanitätsrat Abeking: Stücke von altperuanischen Geweben. Herr Alfred Reich: einige altperuanische Steinbeilklingen und Gegenstände von Stämmen des oberen Juruá. Herr Felix Stegelmann: eine ausgewählte Sammlung von den Kaschinaua des oberen Juruá. Herr Dr. Max Schmidt: ein Palmblattkörbchen von den zahmen Bakairi des Rio Novo und ein Pfeil von den Kaschabi des Tapajoz.

Ankäufe. 2 altperuanische Thongefäfse mit plastischen Darstellungen eines Menschen und eines Seehundes. Ein Gürtel und anderer Silberschmuck der Araukaner Chiles.

i. V.
VON LUSCHAN

II. VORGESCHICHTLICHE ABTEILUNG

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Ingenieur Herrmann in Pankow: zwei Thongefäfsscherben mit Wellenfurchenverzierung von Rüdnitz, Kr. Oberbarnim, und Wilhelmsaue, Kr. Niederbarnim. Herr E. Metze in Steglitz: einen Thonwirtel und Gefäfsscherben von Grofs-Lichterfelde, Kr. Teltow. Herr Malermeister Robert Drenkow in Pritzwalk: den oberen Teil eines Bronzeschwertes von Steffenshagen, Kr. Ostpriegnitz. Herr Lehrer Scharnweber in Berlin: Thongefäfsscherben und drei kleine Bronzen von Trebbus, Kr. Luckau. Herr Ingenieur Giebeler in Grofs-Lichterfelde: zerbrochene Thongefäfse von Münchehofe, Kr. Niederbarnim. Herr Konservator Krause in Berlin: Thonscherben, Schlacke, Netzsenker und Knochen von dem Burgwall im oberen Uckersee bei Fergitz, Kr. Templin. Herr Remontedepot-Inspektor Jaeckel in Legebruch: ein Steinbeil von Legebruch, Kr. Osthavelland.

Ankäufe. Thongefäfse und Beigaben von Klein-Pankow, Kr. Ostpriegnitz. Kleine altslavische Bronzefigur von Schwedt, Kr. Angermünde. Neolithischer Becher, Knochenspitze, Bronzenadel und kleine Urnenbeigaben aus Bronze, Eisen und Glas von verschiedenen Fundorten in der Priegnitz. Zwei Thongefäfse von Tammendorf, Kr. Krossen. Grofse Bronze-

fibel mit Scheibenspiralen von Grofs-Cammin, Kr. Landsberg a. W.

Im Austausch erworben. Eine gefäfsförmige Thonklapper vom »heiligen Lande« bei Rosenthal-Reinickendorf, Kr. Niederbarnim, und ein kleines Buckelgefäfs von Tempelhof-Mariendorf, Kr. Teltow.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung. Thongefäfsscherben und kleine Feuersteingeräte von Storkow, Kr. Templin. Feuersteinsplitter von einer Feuersteinwerkstätte bei Pinnow, Kr. Osthavelland.

PROVINZ POMMERN

Geschenke. Herr Maler und Zeichenlehrer Ludwig in Berlin: einen kleinen Feuersteinhohlmeifsel von Samtens auf Rügen. Von der Königlichen Oberförsterei Abtshagen überwiesen: zwei Urnen von Klein-Bremerhagen, Kr. Grimmen.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung. Vier Mahlsteine aus Hügelgräbern bei Zedlin, Kr. Stolp.

PROVINZ POSEN

Ankäufe. Thongefäfse, Feuersteinspäne u. a. aus Luschwitz, Kr. Fraustadt, und Umgegend. Bronzen und Thongefäfse aus Dluzyn, Luschwitz und anderen Fundorten im Kreise Fraustadt.

PROVINZ SCHLESIEN

Geschenke. Herr Rentner von Carnap in Dresden: grofses Thongefäfs von Marschwitz, Kr. Neumarkt. Vom Museum für schlesisches Kunstgewerbe und Altertümer in Breslau wurden überwiesen: Grabfund von Breitenau, Kr. Neumarkt, Urnen von Auras, Kr. Wohlau, slavische Scherben von Ludwigsdorf, Kr. Öls, Thongefäfse von Jordansmühl, Kr. Nimptsch, wofür demselben der verbindlichste Dank gesagt wird.

Ankauf. Eine Sammlung von Thongefäfsen und Beigaben von Grofs-Tschansch, Kr. Breslau, ebenfalls durch die höchst dankenswerte Vermittelung des Breslauer Museums für schlesisches Kunstgewerbe und Altertümer erworben.

PROVINZ SACHSEN

Geschenke. Herr stud. K. Lüdemann in Berlin: Thongefäfsscherben aus einem Gräberfelde bei Kricheldorf, Kr. Salzwedel. Herr Kaufmann W. Richter in Magdeburg: Bronzefibeln, Glasperlen und andere kleine Beigaben aus einem spätrömischen Gräberfelde bei Heyrothsberge, Kr. Jerichow I. Herr Landrat Freiherr von Dalwigk zu Lichtenfels in Naumburg: eine durchbohrte Steinhacke aus der Saale bei Naumburg, ein Steinbeil und eine kleinere durchbohrte Steinhacke von Gernstedt, Kr. Naumburg. Herr Stadtarchivar Gutbier in Langensalza: Bruchstück einer sogenannten Kragenhalsflasche vom Bornhög bei Nägelstedt, Kr. Langensalza. Herr Förster Friedrich in Klein-Wangen: einen beschädigten Steinhammer von Klein-Wangen, Kr. Querfurt.

Ankauf. Eine Steinhacke und zwei kleinere Fundstücke vom Bornhög bei Nägelstedt, Kr. Langensalza.

Im Austausch erworben. Drei kleine röhrenartige Thongeräte von der Sachsenburg, Kr. Eckartsberga.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung. Neolithische Funde aus Steinkistengräbern im Wendelsteiner Forst, Kr. Querfurt. Funde vom Bornhög bei Nägelstedt, Kr. Langensalza.

PROVINZ HESSEN-NASSAU

Geschenk. Herr Dr. A. Götze in Berlin: Thongefäfsscherben und Wandbewurfstücke von der Saalburg bei Homburg v. d. H., Obertaunuskreis.

RHEINPROVINZ

Von der Königlichen Eisenbahn-Direktion St. Johann-Saarbrücken überwiesen: eine grofse römische Deckelurne, Krug, Schale und Scherben von Glas- und Thongefäfsen aus Trimbs, Kr. Mayen.

PROVINZ HANNOVER

Ankauf. Eine goldene Spirale von Hollenstedt, Steinhammer aus der Brake-Heide, Bronzecelt und Nadel von Schwaförden, Kr. Sulingen.

THÜRINGEN

Geschenk. Herr Dr. A. Götze in Berlin: Wandbewurfstück aus der neolithischen Ansiedelung bei Ettersburg in Sachsen-Weimar.

Ankäufe. Zwei Gräberfunde aus dem Merowinger-Gräberfelde in Weimar. Polierstein vom Kleinen Gleichberge bei Römhild

in Sachsen-Meiningen. Neolithische Scherben und Knochen von Neudietendorf in Sachsen-Koburg-Gotha.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung. Funde aus einem Hügelgrabe bei Mirsdorf in Sachsen-Koburg-Gotha. Funde von den Gleichbergen bei Römhild, von Merzelbach und Queienfeld in Sachsen-Meiningen.

BAYERN

Ankauf. Neolithische Funde von Unterisling, Oberpfalz. Hügelgräberfunde von Vilshofen-Pfarrkirchen, Niederbayern. Reihengräberfunde von Inzing, Niederbayern.

ELSASS-LOTHRINGEN

Geschenk. Herr H. Busse in Berlin: einen Thonzylinder aus den Briquetagen von Vic-sur-Seille, Lothringen.

WÜRTTEMBERG

Geschenk. Herr Hofrat Dr. Schliz in Heilbronn: ein Steinfragment mit Brandspuren von der Limburg bei Schwäbisch-Hall.

UNGARN

Herr Baron von Miske in Güns gestattete gütigst, von einer primitiven Thonfigur aus Velem St. Veit, Eisenburger Komitat, die er zur Ansicht eingesandt hatte, Abgüsse zu nehmen.

ITALIEN

Geschenk. Frau Geh. Sanitätsrat Dr. Bartels in Berlin: ein Stück Breccie aus Knochen, Feuerstein und Sinter aus der Grotta dei Giganti bei Palermo.

VOSS

K. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Vermächtnisse

Herr Geheimer Hofrat Schroer: Tabernakel des Hauptaltars der alten Knappenkapelle in Widum bei Pflersch in Tirol. Mitte XVIII. Jahrh.

Frau Premierleutnant von Young geb. Gallen: Steppdecke, roter Atlas. Deutschland, XVIII. Jahrh.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Die Bibliothek und Ornamentstich-Sammlung wurden um 76 Werke und 322 Einzelblätter vermehrt.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Reichs-Postamt in Berlin: Katalog der Bücherei des Reichs-Postamts. Bd. 2. Karten. Berlin 1902.

Kaiserlich Deutsches Archäologisches Institut in Berlin: Sergius Andrejewitsch Iwanoff, Architektonische Studien. Heft 3: Aus den Thermen des Caracalla. 2 Bände. Berlin 1898.

Herr Karl Schirek in Brünn: Karl Schirek, Die Goldschmiedezeichen mit besonderer Berücksichtigung Mährens. Brünn 1902.

Herr John Böttiger in Stockholm: John Böttiger, Nordiska Museets utställing af väfda tapeter 1902. Stockholm 1902.

Herr Wilhelm Vogt in Nürnberg: Wilhelm Vogt, Geschichte des Landauer Zwölfbrüderhauses. Nürnberg 1900.

Germanisches Nationalmuseum in Nürnberg: Theodor Hampe, Das Germanische Nationalmuseum von 1852—1902. Nürnberg 1902.

Die Direktion der Reichsdruckerei in Berlin überwies eine Auswahl ihrer in den letzten Jahren hergestellten künstlerischen Buchdruckarbeiten.

Ferner schenkten Einzelblätter, Plakate, Bücherzeichen und andere graphische Arbeiten: die Herren Albert Ahn (Köln), Schloſshauptmann von Cranach (Wartburg), Dr. Darmstädter (Berlin), G. Grote (Berlin), Poeschel & Trepte (Leipzig), Walter Schmarje (Hamburg), Prälat Dr. Friedrich Schneider (Mainz), Ernst Wasmuth (Berlin), A. M. Wolff (Berlin), Rudhardsche Gieſserei (Offenbach), Buchgewerbeverein (Leipzig), Kaiser Wilhelm-Museum (Krefeld), Vereinigung bildender Künstler Österreichs (Wien).

Die Freiherrlich von Lipperheidesche Kostümbibliothek wurde um 5 Werke vermehrt.

JESSEN

L. NATIONALGALERIE

Angekauft wurden die Gemälde: »Fischerkirchhof« von L. DETTMANN, »Friesische Mädchen« von OTTO H. ENGEL, »An die Arbeit« von FR. KALLMORGEN und »Dame in einer Herbstlandschaft« von R. WEISE,

die Bildwerke: »Büste einer alten Frau« — Holz — von M. KRUSE und »Sandalenbinder« — Bronze — von N. FRIEDRICH,

sowie an Handzeichnungen: zwei Blatt Portraitzeichnungen — Blei — von G. SCHADOW, die Kreidezeichnung »Heimkehr« von G. SPANGENBERG und vier Blatt Landschaftsstudien — Blei — von K. LUDWIG.

Die bei R. LEPSIUS und F. VON LENBACH bestellten Bildnisse des Wirklichen Geheimen Rats Professor Dr. Rudolf von Gneist und des Professors Reinhold Begas wurden abgeliefert.

Aus der Sammlung Konrad Fiedlers gelangten in den Besitz der Nationalgalerie die beiden Gemälde »Damenbildnis« von A. BÖCKLIN und »Ricordo di Tivoli« von A. FEUERBACH.

VON TSCHUDI

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Vierundzwanzigster Jahrgang Nr. 2. 1. April 1903

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSZISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

KÖNIGLICHE MUSEEN
1. Oktober — 31. Dezember 1902

A. GEMÄLDE-GALERIE

Käuflich erworben wurden:

1. Die Auferstehung Christi von GIOVANNI BELLINI, ein Hauptwerk dieses Künstlers aus seiner früheren, noch von MANTEGNA beeinflußten Zeit, etwa vom Jahre 1476. Von besonderem Interesse auch durch die reiche Landschaft in stimmungsvollem Morgenlicht; fast unberührt in seinem alten Zustand bis auf den Originalrahmen. Befand sich ursprünglich in S. Michele vor Venedig. (Vergl. den Aufsatz im beifolgenden 2. Hefte des Jahrbuchs.)

2. Die Bekehrung Pauli von RUBENS, das bekannte, von BOLSWERT gestochene Gemälde, das bis vor wenigen Jahren in der Sammlung Miles zu Leigh Court war. Als dramatisch stark bewegte Komposition in sehr großen Verhältnissen vertritt die Erwerbung mit geistreich verteiltem Figurenreichtum und stürmischen Aktionsmotiven eine Seite der RUBENSschen Kunst, die in unserer Galerie bisher nur in kleineren Skizzen repräsentiert war. Das in allem Wesentlichen eigenhändige Werk ist etwa 1617 entstanden. Ein Entwurf der Darstellung befindet sich in der Grosvenor Gallery zu London.

3. Das Bildnis einer alten Dame von FRANCISCO GOYA, in kühler Farbenstimmung ungewöhnlich sorgsam durchgebildet. Das Porträt soll die Mutter des Malers darstellen und scheint noch am Ende des XVIII. Jahrhunderts entstanden zu sein.

4. Die Geburt Christi mit anbetenden Hirten und Engeln von HUGO VAN DER GOES. Zur Rechten und Linken schlagen zwei Propheten des Alten Bundes den Vorhang zurück, enthüllen die Hauptdarstellung. Die predellenförmige, fast 2½ m breite, nicht ganz 1 m hohe Tafel war bisher so gut wie unbekannt. Sie wurde aus Privatbesitz in Madrid erworben und ist von außerordentlicher Bedeutung als charakteristische, umfangreiche und vollkommen erhaltene Schöpfung von der Hand des HUGO VAN DER GOES, der unter den altniederländischen Meistern an Gestaltungskraft nur hinter Jan van Eyck zurücksteht, und dessen Werke seltener sind als die irgend eines der niederländischen Hauptmeister. (Vergl. den Aufsatz im 1. Hefte des Jahrgangs 1903 des Jahrbuchs der Königlich Preußischen Kunstsammlungen.)

Als Geschenk eines ungenannten Gönners wurde erworben ein mittelgroßes Tafelbild in alter Rahmung von LORENZO MONACO: die Madonna in ganzer Figur, in der Predelle drei Medaillons mit Christus, Maria und Johannes; anscheinend ein Bild aus der späteren Zeit des Meisters.

BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Käuflich erworben wurden:

1. Ein altchristlicher Sarkophag mit ornamentierter Vorderseite, aus Rom stammend.

2. Ein Grabstein aus rotem Marmor mit dem Reliefbilde eines Ritters, datiert von 1526, aus der Pfalz stammend.

Als Geschenke von Gönnern, die nicht genannt zu sein wünschen, kamen die folgenden Bildwerke in die Abteilung:

1. Die Marmorstatuette einer Madonna, im Stile des Quercia.

2. Ein byzantinischer geschnittener Stein mit der Darstellung der thronenden Maria in ganzer Figur; eine Arbeit, die dem Stil nach etwa aus dem XIV. Jahrhundert stammt.

3. Ein Madonnenrelief in altbemaltem Stuck von einem der deutschen Kunst verwandten, wohl oberitalienischen Meister aus dem Ende des XV. Jahrhunderts.

BODE

C. MÜNZKABINETT

Die Sammlungen sind vermehrt um 1 griechische, 1 römische, 200 mittelalterliche, 26 neuzeitliche, 121 orientalische Münzen, 1 Münzgewicht und 6 Medaillen, insgesamt 356 Stück.

Die Mittelaltermünzen bestehen im wesentlichen in einer schönen Reihe von Groschen und Halbgroschen der Moldau und Walachei. Daneben ist eine Auswahl Trierer Sterlinge aus dem Funde von Weidenpesch bei Meerheim (Köln) namhaft zu machen, einige wenige Brakteaten aus dem großen Funde von Seega sowie ein Turnosgroschen mit dem Namen des Königs Philipp von Frankreich, der durch die Einfügung eines Hammers in die Umschrift wahrscheinlich als ein burggräflich Hammersteiner Beischlag charakterisiert ist.

Geschenke verdankt die Abteilung dem Königlichen Kultusministerium (Bronzemedaille auf die Technische Hochschule in Charlottenburg), der Kolonialabteilung des Auswärtigen Amts (Goldene Medaille der Kolonialausstellung in Berlin 1896), der Stadt Emden (Silberne Medaille auf die Besichtigung des Außenhafens durch Se. Majestät den Kaiser), der Pfarre zu Seega, den Herren Direktor Ewald, Bankdirektor Gwinner in Berlin (Silberne Medaille auf die Amerikafahrt Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Heinrich), Amtsgerichtsrat Kirsch in Düsseldorf (Medaille der Düsseldorfer Ausstellung, Vierziger des Anastasius mit der thronenden Roma), Professor Mommsen und Fabrikbesitzer Noß in Elberfeld (54 Trierer Sterlinge).

MENADIER

D. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Von Herrn Prediger Dr. Kurth erhielt die Abteilung zum Geschenk einen bronzenen Spiegelgriff in Form einer Frau.

i. V.
SCHÄFER

E. VORDERASIATISCHE ABTEILUNG

Erworben wurden:

7 Tontafeln in der Schrift der Sargon-Zeit, 40 alt- und neubabylonische sowie 24 runde altbabylonische Tontafeln, ein gut erhaltener Backstein des elamitischen Königs Šutruk-Naḫḫunte mit fünfzeiliger Inschrift und ein auf der oberen wie unteren Fläche sowie sämtlichen 4 Seitenflächen beschriebenes großes Ziegelbruchstück des Šilḫak-Inšušinak mit einer Gesamtzahl von 23 Schriftzeilen.

DELITZSCH

F. BIBLIOTHEK

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Herr Präsident des Hauses der Abgeordneten: Bücherverzeichnis des Hauses der Abgeordneten. 4. Auflage. 3. Band. Berlin 1902.

Herr Präsident des Kaiserlichen Patentamtes: Katalog der Bibliothek des Kaiserlichen Patentamtes. 2. Nachtrag. Berlin 1902.

Herr Generalsekretar des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts Prof. Dr. Alexander Conze in Berlin: Führer durch die Ruinen von Pergamon. Türkische Ausgabe.

Herr I. Sekretar des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts in Athen Prof. Dr. Wilhelm Dörpfeld: W. Dörpfeld, Troja und Ilion. 2 Bände. Athen 1902.

Herr Geheimer Regierungsrat Dr. Wilhelm Bode: Rapport aan Hare Majesteit de

Koningin uitgebracht door de Rijks Commissie tot het nemen van proeven betreffende de verlichting van Rembrandt's »Nachtwacht«. 's Gravenhage 1902.

Herr Prof. Dr. Adolf Erman: A. Erman, Ägyptische Grammatik. 2. Auflage. Berlin 1902.

Herr Prof. Dr. Heinrich Schäfer: H. Schäfer, Ein Bruchstück altägyptischer Annalen. Berlin 1902.

Herr Prof. Dr. C. Wessely in Wien: C. Wessely, Die Stadt Arsinoë. Wien 1902.

Herr k. u. k. Oberstleutnant Otto Voetter in Wien: O. Voetter, Erste christliche Zeichen auf römischen Münzen. Wien 1893.

Herr Geheimer Regierungsrat Ferdinand Friedensburg in Steglitz: F. Friedensburg, Neue Zuteilungen schlesischer Denare. Berlin 1902.

Herr Dr. Paul Schubring in Charlottenburg: P. Schubring, Pisa. Leipzig 1902.

Herr Lic. Dr. Karl Schmidt in Berlin: K. Schmidt, Die alten Petrusakten. Leipzig 1903.

Herr Dr. Florance in Cassis (B.-du-R.): Florance, Numismatique grecque. [1:] Tableaux synoptiques des ethniques des villes et peuples grecs. [2:] Séries impériales grecques et coloniales. Paris 1903.

Herr M. Piccione in Rom: M. Piccione, Autenticità nummaria. Roma 1902.

LABAN

G. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

INDIEN

Java.

Ankauf. 28 Gipsabgüsse, Reliefs vom Tempel Bârâ buḍur.

WESTASIEN

Ankäufe. 4 bemalte und lackierte Gegenstände und 1 Dolch in silbertauschierter Scheide.

CHINA

Geschenk. Von Herrn Vizeadmiral Bendemann: der Abdruck des Siegels einer Kaiserin mit der Aufschrift »t'i-ho-tien yü-lan« (von der Kaiserin in Augenschein genommen im Palaste T'i-ho-tien); ferner ein Dhâraṇî-Röllchen, lamaistische Bann- und Segensformeln enthaltend, sowie ein gelber Zettel mit der Aufschrift »Hsün kwéi-féi kwei chin« [die kaiserliche Nebenfrau Hsün (Koralle) legte (die eben erwähnte Dhâraṇî) kniend hinein (in das Götterbild des Amitâyus)]. Hsün war, nach der Datierung der Götterfigur zu urteilen, eine Nebenfrau des Kaisers Ch'ien-lung 1736—1795.

Ankauf. Ein Schwert mit Scheide. — Eine Sonnenuhr mit Einrichtung zum richtigen Aufstellen derselben von Halbmonat zu Halbmonat, verfertigt im Jahre 1818. — Ein Album mit 100 Ansichten von Peking.

Leihgaben. Von Herrn Major von Wangenheim: ein kleines Weihrauchgefäß (hsiang-lu), eine große und eine kleine Vase, sämtlich emailliert. — Von Herrn Oberstabsarzt Hildebrandt: 5 sehr interessante große Bilder: 1. Gefangennahme des Rebellenchefs der Nien-féi durch Li Hung-chang im Jahre 1867. 2. Buddhistisches Tempelbild: der Mondesglanz — Bodhisattva = Candra-prabha. 3. Feldherrnbild aus der Zeit des Kaisers Ch'ien-lung, Porträt des Bolingga. 4. Desgl. des Tschorgyamtsan. 5. Desgl. des Emîn Khodscho.

OSTAFRIKA

Geschenke. Von Herrn Dr. Heinke: ein Zauberstab, eine Puppe und eine aus Horn gearbeitete Daua, zum Schutze gegen Löwen, in Form einer großen Löwenkralle. — Herr Regierungsrat Dr. Stuhlmann schenkte Tongeräte aus Madagaskar. — Von Herrn Max Cohn: eine Kopfbedeckung eines Msswahîli und ein Stück Rindenzeug aus Uganda.

SÜDAFRIKA

Geschenke. Von Frau Geheime Medizinalrat Virchow: drei von Eingeborenen geschnittene Messingnachbildungen eines englischen Schillingstückes vom Sambesi.

NORDAFRIKA

Geschenke. Von Herrn Geschichtsmaler W. Beckmann: zwei Ölbilder aus Marokko. — Von Herrn Prof. Schweinfurth: drei Hämmer zum Zuschlagen von Flintensteinen.

WESTAFRIKA

Geschenke. Von Herrn Hauptmann Gaston Thierry: abermals eine große und wertvolle Sammlung aus dem westlichen Sudân. — Von Herrn Amtsleiter Mischlich: eine Sammlung mit Zeichnungen und Schriftproben von den Haussa. — Von Herrn Leutnant Schulz: eine Trommel und drei geschnitzte Bettsäulen aus Süd-Kamerun. — Von Herrn Erich Metze: 16 Blatt mit Zinkdrucken von der Goldküste.

Ankauf. Altertümer aus Benin, Goldgewichte der Aschanti, Speere der Sango und eine Sammlung aus Kamerun, im ganzen gegen 200 Stücke.

OZEANIEN

Geschenke. Von Herrn Bezirksamtmann A. Senfft: eine große Sammlung von den Karolinen, darunter ein geschnitztes und bemaltes Haus von den Pelao-Inseln. — Von Herrn Professor G. Volkens im Anschluß an die schon früher hier erwähnte Sammlung von seiner Südseereise: vier Aquarelle von Eingeborenen der Insel Yap. — Von Herrn Gouverneur Solf: eine über hundert Nummern umfassende ethnographische Sammlung aus Samoa. — Von Herrn Privatdozent Dr. Diels: fünf Stücke aus Nordwest-Australien, darunter ein auch als »Musikinstrument« dienendes Wurfbrett, das erste zu uns gelangte Belegstück für einen bisher nur aus der Literatur bekannten Gebrauch. — Von den Herren Kapitän Janke und Dr. Schnee: acht Stücke von den Karolinen. — Von dem inzwischen auf St. Matthias getöteten Reisenden Bruno Mencke: eine durch zahlreiche bisher völlig unbekannte Formen ausgezeichnete Sammlung aus dem Süden von Neu-Britannien. — Von Herrn Umlauff: 52 Tafeln mit Photographien. — Von Herrn Erich Metze: eine Figur aus Neu-Britannien und eine Fangschnur aus Nauru.

Ankauf. Eine Sammlung aus Britisch-Neu-Guinea.

ANTHROPOLOGISCHE SAMMLUNG

Geschenke. Von Herrn Hauptmann Gaston Thierry: eine Sammlung von Schädeln aus dem westlichen Sudân. — Von Herrn Dr. Wilhelm Bauer: eine solche aus Mexiko.

Ankauf. Schädel von Toba- und Kainquá-Indianern.

NORDAMERIKA

Geschenke. Von Herrn Franz Weygold: eine Pfeilspitze aus Stein, gefunden nördlich der Missourimündung. — Von Herrn Karl Leder: ein Pferdegeschirr der Indianer aus der Umgebung der Stadt Mankato, Minnesota.

Ankäufe. Ein Kajak nebst Ausrüstung und Jagdgeräte der Eskimo in der Gegend der Missionsstation Friedrichstal, südlichstes Westgrönland. Zwei Körbchen aus Sweetgrass mit Federkielstickerei der Indianer von Cheboygan, Michigan. Eine Kriegskeule, perlengestickte Mokassins und andere Stickereien der Indianer von Ogden, Utah.

MITTELAMERIKA

Überweisung durch den Herrn Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten: ein Exemplar des auf Kosten Sr. Exzellenz des Herzogs von Loubat herausgegebenen Kommentars des Professor Seler zum Codex Vaticanus Nr. 3773.

Ankäufe. Eine schöne kleine Sammlung mexikanischer Altertümer, besonders aus dem Hochtal von Mexiko, aus Cholula, Tlaxcala, und dem Distrikt Villa Alta, Staat Oaxaca (Zapoteken). — Eine Anzahl Gebrauchsgegenstände der jetzigen Indianer des Staates Oaxaca. — Einige Schmucksachen aus Fruchtkernen von den Negerinnen der Insel St. Thomas, Westindien.

SÜDAMERIKA

Geschenke. Von Frau Geheimrat Virchow: Gestickter Tabaksbeutel aus der Halshaut eines Straußes vom Rio Quinto, Argentinien, und silberne Ohrgehänge der Araukaner vom Rio Grande, Argentinien. — Von Herrn Ambrosetti: Stoffreste aus einem Grabe bei Pucarilla, Provinz Salta, Argentinien.

Ankäufe. Waffen, Schmuck und Gebrauchsgegenstände der Matschiganga (Campa) des Rio Ucayali und anderer Indianer des Tieflandes von Peru. Moderne Geräte und Malereien vom Hochland von Peru (Cuzco) und Bolivien (La Paz). Einige Kleinigkeiten aus Kürbis und Bambus von den Kaingua am

Paraná. Ein gewebtes ponchoartiges Hemd der Kaingang in Rio Grande do Sul und Paraná und Photographien von ihnen.

i. V.
VON LUSCHAN

II. VORGESCHICHTLICHE ABTEILUNG

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Pastor Felix Hobus in Dechsel: eine große und ausgezeichnete Sammlung von Altertümern, hauptsächlich aus der Umgegend von Dechsel, Kr. Landsberg a. W., stammend. Herr Töpfermeister G. Klische in Küstrin: einige Tonscherben, einen Riemenbeschlag, Schnallenrahmen und Haken aus Eisen von Küstrin, Kr. Königsberg i. N. Herr Lehrer Behncke in Gassen: Tongefäße und Beigaben aus Bronze von Alt-Gassen, Kr. Sorau. Herr Dr. phil. et med. Hagemann in Berlin: ornamentierte Gefäßscherben von Mahlsdorf, Kr. Niederbarnim. Herr Maler Ballentin in Schwedt: slavische Topfscherben von Schwedt, Kr. Angermünde. Herr Oberleutnant a. D. Hans von Schierstädt in Frankfurt a. O.: Tongefäßscherben von Trebichow, Kr. Krossen. Herr Ingenieur Giebeler in Gr. Lichterfelde: große Urne mit Relief-Ornament von Münchehofe-Dahlwitz, Kr. Niederbarnim. Herr Oberst von Rohr in St. Avold: eine geschliffene Feuersteinhacke von Guhden, Kr. Königsberg i. N. Herr Brauereibesitzer Wendeler in Soldin: Bronzenadel aus dem Rehnitzbruche bei Soldin und ein Tongewicht, Gefäßscherbe sowie ein kleines Knochengerät aus Hildebrandts Vorwerk bei Soldin. Herr Paul Thäns in Berlin: einen Netzsenker von Pichelsdorf, Kr. Osthavelland.

Im Austausch erworben: eine Urne mit Bronzenadel von Carow, Kr. Niederbarnim sowie zwei Tongefäße von Kaulsdorf, Kr. Niederbarnim, und von Sandow, Kr. Weststernberg.

Ankauf. Großer Bronzefund vom »Schloßberge« bei Witzen sowie ein Urnengrabfund aus dem Dorfe Witzen, Kr. Sorau.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung. Tongefäßreste, Wandbewurf und Holzreste vom Burgwall Witzen, Kr. Sorau. Urnen und Beigaben aus dem Gräberfelde bei Carow, Kr. Niederbarnim. Tongefäße von Trebbus, Kr. Luckau. Neolithische Funde, Urnen und Beigaben von Pinnow, Kr. Angermünde. Urne mit Deckelschale von Mahlsdorf, Kr. Niederbarnim.

PROVINZ POMMERN

Geschenke. Fräulein von Wadenstjerna in Berlin: slavische Topfscherben von Dargebell, Kr. Anklam. Herr Pastor Felix Hobus in Dechsel: einen Steinhammer von Penkun, Kr. Randow, und eine Schmelzperle von Frauendorf, Kr. Franzburg. Herr Lehrer Wagenknecht in Woldisch-Tychow: zwei Urnen und zwei Beigefäße aus einem Steinkistengrabe bei Woldisch-Tychow, Kr. Belgard. Herr Rittergutsbesitzer von Krockow auf Rumske: Tonscherben, eine Nadel, zwei Ringe und eine kleine Spiralenscheibe aus Bronze von Zedlin, Kr. Stolp. Herr Dr. Honcamp in Berlin: einen Falzdeckel von einer Urne von Eckerndaus, Kr. Köslin.

Ankauf. 23 Stein- und Feuersteingeräte aus den Kreisen Anklam, Ückermünde und Randow.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung. Urnen von Bremerhagen, Kr. Grimmen.

PROVINZ POSEN

Geschenk. Herr Pastor Felix Hobus in Dechsel: Steinhammer von Blesen, Kr. Schwerin a. W.

Überweisung durch die Königliche Ansiedelungs-Kommission für die Provinzen Westpreußen und Posen in Posen: zwei Urnen und Scherben von Gurkizagayne, Kr. Schubin.

PROVINZ SACHSEN

Geschenk. Herr Königlicher Förster Friedrich in Klein-Wangen: einen Steinhammer von Nebra, Kr. Querfurt, und Tonscherben von Torgau.

Ankauf. Bronzekelt von Bennstedt, Mansfelder Seekreis.

RHEINPROVINZ

Geschenk. Herr Rektor Rademacher in Köln: zwei Urnen von Altenrath und Troisdorf, Kr. Siegburg.

Überweisung durch die Königliche Eisenbahn-Bauabteilung 2 in Koblenz: Tonscherben und ein Tonwirtel von Bassenheim, Kr. Koblenz.

MECKLENBURG-SCHWERIN

Geschenk. Herr Pastor Felix Hobus in Dechsel: Feuersteinbeil von Ziesendorf.

ANHALT

Ankauf. Kleines ornamentiertes Tongefäß von Zerbst.

THÜRINGEN

Geschenk. Herr Professor Dr. Lehmann-Filhés in Berlin: Feuerstein-Pfeilspitzen, -Schaber, -Splitter, Steinbeil, Tonscherbe und Bronzemeißelchen von der »Alteburg« bei Arnstadt in Schwarzburg-Sondershausen.

ÖSTERREICH-UNGARN

Geschenke. Herr Geheimer Sanitätsrat Dr. Bartels in Berlin bewies aufs neue seine altbewährte Gönnerschaft durch Schenkung von Funden vom Rainberge bei Salzburg und von der berühmten Fundstätte von Prêdmost in Mähren. Herr Professor Dr. Howorka in Kaaden schenkte eine kleine Hacke aus Amphibolschiefer von Kaaden in Böhmen.

TÜRKEI

Geschenk. Herr Dr. Paul Träger in Zehlendorf hatte wiederum die Güte, aus der Ausbeute seiner Ausgrabungen Tonscherben und Gegenstände aus Ton und Stein aus Ansiedelungsplätzen und Grabhügeln in Mazedonien und Albanien als Geschenk zu überweisen.

VOSS

H. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Erwerbungen

Gotischer Fingerring, Eisen geschnitten, vergoldet. Deutschland, XIV. bis XV. Jahrhundert.

Speinapf, Silber. Italien, XVII. Jahrhundert.

Bleimodell eines durchbrochenen Mantels aus Edelmetall für eine Prunkvase. Italien, Ende XVI. Jahrhunderts.

Kamineinfassung, Holz geschnitzt. Cremona, XVI. Jahrhundert.

Wappenschild auf reichem Grunde, Holz geschnitzt. Venedig, Anfang XVI. Jahrhunderts.

Madonnenbild in spätgotischem reichen Standrahmen. Venedig, XV. Jahrhundert.

Polsterstuhl, Holz geschnitzt. Venedig, XVIII. Jahrhundert.

Schlitten aus Eisenstäben und Holz, muschelförmig, um 1780.

Freskomalerei, Rundbild und Ornamente, abgelöst. Norditalien, um 1500.

Majoliken aus Faenza. XV. bis XVI. Jahrhundert.

Porzellangeschirr mit Goldmalerei. Meißen, Anfang XVIII. Jahrhunderts.

Porzellanfigur, Venus und Amor, nach Modell von Melchior. Höchst, 1770 bis 1780.

Geschenke

Herr James Simon: Eckstück eines Buchbeschlages, Bronze. Bologna, Anfang XVI. Jahrhunderts.

Herr Kapitänleutnant Fielitz: Zwei Vasen, Porzellan, China. Kien-lung, Ende XVIII. Jahrhunderts.

Herr W. Düring in Friedenau: Buch in Schweinsleder gebunden. Deutschland 1567.

Letztwillige Schenkung

der Frau Sophie Eltzbacher geb. Raffalovich in Amsterdam. Sammlung von etwa 100 Stück Porzellan, welches in China im XVIII. Jahrhundert nach europäischen Vorbildern, zumeist Kupferstichen, bemalt ist. Auf den Wunsch der Verblichenen hat ihre Tochter, Frau Hedwig Lachmann, die Sammlung dem Kunstgewerbe-Museum in einem dafür gebauten Schranke übereignet.

Überweisung

Königliches Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten. Bronze-Medaille, gestiftet zur Erinnerung an die Hundertjahrfeier der Königlichen Technischen Hochschule. Nach Entwurf von Professor August Vogel hergestellt von Otto Oertel.

Ausstellungen für den Abendbesuch

Um den am Tage beschäftigten Personen den Besuch des Kunstgewerbe-Museums zu ermöglichen, ist Abendbeleuchtung eingeführt worden. Der Lichthof des Museums ist hierfür mit elektrischem Lichte versehen. In demselben sollen wechselnde Ausstellungen veranstaltet werden, welche in freier Folge erlesene Stücke der Königlichen Museen, Leihgaben, Werke alter und neuer Kunst in der Art vorführen sollen, daß die betreffenden Ausstellungen auch für den Tagesbesuch ein willkommenes Material bieten.

Begonnen ist die Reihe mit:

Sonderausstellung C
vom 10. November bis 2. Februar

Arbeiten der Renaissance. Außer Besitzstücken des Kunstgewerbe-Museums waren vertreten Figuren aus Bronze und Holz aus dem Besitze des Herrn James Simon, Reliefs und Figuren in Terrakotta und Marmor aus der Sammlung von Bildwerken und Gipsabgüssen des christlichen Zeitalters, Bronzefiguren aus der Sammlung Oskar Hainauer, und Radschloßbüchsen und Faustrohre aus dem Besitze des Herrn Leopold Steinthal. Ferner erlesene Blätter aus der Bibliothek und Ornamentstichsammlung des Museums und der Freiherrlich von Lipperheideschen Kostümbibliothek, Drucke, Handzeichnungen und farbige Blätter.

Sonderausstellung CI
vom 15. November bis 7. Dezember 1902

Erzeugnisse der Brettweberei, einer Technik zur Herstellung von Borten und Passementerien, welche sich bis in die frühesten Zeiten der Kultur zurückverfolgen läßt und jetzt noch im Orient weit verbreitet ist. Die Ausstellung war veranstaltet von Herrn Professor Dr. C. F. Lehmann, Fräulein Margarete Lehmann-Filhés, Fräulein Estelle du Bois-Reymond und Frau Professor Claude du Bois-Reymond unter Beihülfe zahlreicher hiesiger und auswärtiger Sammlungen: des Kaiserlichen Post-Museums, des Königlichen Museums für Völkerkunde, der Königlichen Technischen Hochschule (Jacobsthalsche Sammlung), des Museums für deutsche Volkstrachten, des Nordischen Museums in Stockholm, des Museums der dekorativen Künste und Gewerbe in Brüssel, des Paulus-Museums in Worms, des Museums für Kunst und Gewerbe und des Museums für Völkerkunde in Hamburg.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Die Bibliothek und Ornamentstich-Sammlung wurden um 152 Werke und 1528 Einzelblätter vermehrt.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Der Generalkommissar der Pariser Weltausstellung 1900 M. A. Picard in Paris: 27 Hefte Rapports sur les Musées Centennaux, die erste Serie der Berichte über die lehrreichen retrospektiven Ausstellungen, die von den einzelnen Gruppen und Klassen der Weltausstellung veranstaltet worden waren.

Herr Carl de Bouché, Hofglasmaler Seiner Majestät des Kaisers und Königs, in München: 18 Kartons mit zahlreichen Photographien nach Gemälden im Dom und in der Dominikanerkirche zu Regensburg und in der Pfarrkirche zu Münnerstadt; Spezialaufnahmen gelegentlich der im Atelier des Geschenkgebers vollzogenen Restaurierungsarbeiten.

Der am 11. Juni 1902 gestorbene Lehrer an der Unterrichtsanstalt des Königlichen Kunstgewerbe-Museums, Professor Otto Eckmann, hat durch letztwillige Bestimmung der Bibliothek 173 Blatt seiner graphischen Arbeiten, Buntpapiere u. a. überwiesen zur Vervollständigung seiner früheren, wiederholten Geschenke. Durch das Entgegenkommen der verwitweten Frau Professor Eckmann konnten dazu 202 Blatt gezeichneter und gemalter Entwürfe und eine Anzahl von Studienheften erworben werden.

Herr Dr. Franz Weinitz in Berlin: Franz Weinitz, In acht Monaten rund um die Erde (1893/94). Berlin 1902.

Derselbe: Franz Weinitz, Der Greif mit dem Apfel. Eine Goldschmiedearbeit des 17. Jahrhunderts in Fürstlich Waldeckischem Besitz. Berlin 1902.

Herr Eugen Marquardt in Berlin: Les minutes parisiennes, 7 heures et 8 heures. 2 Bde. Paris 1901. 1903.

Das Direktorium von Friedrich Krupp in Essen: Bücherverzeichnis der Kruppschen Bücherhalle. Nachtrag 1: 1899—1902. Essen 1902.

Herr Felix Krais in Stuttgart: Theodor Goebel, Die graphischen Künste der Gegenwart. Neue Folge. Stuttgart 1902.

Herr Pierrefort in Paris: Album d'applications des nouvelles créations françaises de la fonderie G. Peignot et Fils. Paris 1901.

Fräulein Julie Schlemm in Berlin: Photographische Rundschau. Jahrgang 16. Halle 1902.

Herr Direktor Dr. John Böttiger in Stockholm: John Böttiger, Hedvig Eleonoras Drottningholm. Anteckningar till slottes äldre byggnadshistoria. Stockholm 1897.

Die Oberschulbehörde in Hamburg: Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Dargestellt zur Feier des 25jährigen Bestehens von Freunden und Schülern Justus Brinckmanns. Hamburg 1902.

Ferner schenkten Einzelblätter, Plakate, Bücherzeichen und andere graphische Arbeiten: die Herren Thorvald Bindesböll (Kopenhagen), Professor E. Doepler d. J. (Berlin), W. Grohmann (Berlin), Arthur Gwinner (Berlin), Karl Klingspor (Offenbach a. M.), Professor Paul Meyerheim (Berlin), Heinrich Wallau (Mainz), Dr. Franz Weinitz (Berlin).

Die Freiherrlich von Lipperheidesche Kostümbibliothek wurde um 14 Werke und 5 Einzelblätter vermehrt.

JESSEN

J. NATIONALGALERIE

Aus den Erträgen der Großen Berliner Kunstausstellung 1901 wurden überwiesen und aufgenommen das Gemälde »Fischerdorf« von H. HERRMANN, sowie die Bildwerke »Frühlingstraum« — Marmor — von P. CANONICA, »Männliche Porträtbüste« — Bronze — von JUL. LAGAE, »Mädchen« — Marmor — von B. VON RÜMANN und eine Bronzeschale von H. LEDERER.

Außerdem wurden erworben die Ölgemälde »Innenraum« von A. VON MENZEL, »Herrenbildnis« von W. TRÜBNER, »Der Herr Pfarrer« und »Dorfstraße« von K. SPITZWEG, »Landschaft« von P. BURNITZ, »Meeresküste bei Mondschein« von CASP. FRIEDRICH, das Bildnis Fr. Rückerts von B. FRORIEP und das Pastellbildnis Jean Pauls von GRAIL, sowie an Handzeichnungen u. s. w. zwei Landschaften — Sepia — von CHR. H. KNIEP, eine Zeichnung — Kreide — von J. SCHNORR VON CAROLSFELD, fünf Blatt — Blei — von K. SPITZWEG, zwei Blatt — Feder — von W. LEIBL und ein Blatt — Buntstift — von P. BAUM.

Als Geschenk von Professor W. TRÜBNER erhielt die National-Galerie das Gemälde »Schneewittchen und die sieben Zwerge« von V. MÜLLER.

VON TSCHUDI

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Vierundzwanzigster Jahrgang Nr. 3. 1. Juli 1903

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSZISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

KÖNIGLICHE MUSEEN

1. JANUAR — 31. MÄRZ 1903

A. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Die Sammlung der Originalskulpturen wurde bereichert durch einen römischen Porträtkopf, nach Frisur und Gesichtstypus den sogenannten Lucilla-Köpfen (Bernoulli, Röm. Ikonographie II, 2 Taf. LII) nächst verwandt, Geschenk einer ungenannten Gönnerin.

Durch Kauf wurden für die Sammlung erworben: ein unten unvollständiges Votivrelief aus Rhodos; dargestellt ist ein Viergespann mit Mann und Frau auf dem Wagen, genau entsprechend den inschriftlich als Echelos und Basile bezeichneten Figuren des attischen Reliefs Ἐφημ. ἀρχ. 1893 Taf. 9; vor den Pferden, dem Wagen zugewandt, ein bärtiger Mann in der Haltung des Anbetenden. Sehr gute Arbeit aus dem Ende des V. Jahrhunderts. Zwei männliche Porträtköpfe aus der Zeit der ausgehenden römischen Republik, der eine mit zur Hälfte erhaltenem Hermenbruststück, ausgezeichnet durch außerordentlich lebendigen Realismus des Ausdrucks bei wenig ins einzelne getriebener Durchführung der Formen.

Für die Sammlung der Gipsabgüsse wurden erworben: die bemalte Nachbildung einer der archaischen Mädchenfiguren von der athenischen Akropolis von Fräulein Ingrid Kjaer und eine Anzahl von Abgüssen in Delphi gefundener Bildwerke, nämlich: zwei Metopen vom Schatzhaus der Athener, zwei Metopen vom Schatzhaus der Sikyonier, die Götterversammlung vom Fries des Schatzhauses der Knidier, das demselben Schatzhaus zugewiesene Giebelrelief mit Darstellung des Raubes des delphischen Dreifußes und die Statuen des Agias und des Sisyphos.

i. V.
WINNEFELD

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Käuflich erworben wurden: zwei historisch interessante Werke mittelalterlicher Elfenbeinplastik aus dem Besitz Sr. Exzellenz des Grafen Fürstenberg-Stammheim, nämlich:

1. Eine Platte mit der Darstellung der Verkündigung Mariä mit reichem architektonisch-ornamentalen Schmuck, wahrscheinlich eine französische Arbeit des XI. Jahrhunderts.

2. Zwei zusammengehörige, ein Diptychon bildende Tafeln mit Szenen aus der Legende des hl. Martin, französische Arbeit des XI. Jahrhunderts.

BODE

B. ANTIQUARIUM

Für die Sammlung der Vasen wurden erworben:

1. Großer Krater geometrischen Stiles aus Melos. In den Hauptfeldern der Schulter sind Pferde und Fische dargestellt.

2. Kugeliges korinthisches Salbgefäß aus Pagai. Dargestellt ist eine geflügelte Göttin, die mit jeder Hand einen Steinbock am Hinterbein faßt.

3. Schlauchförmiges korinthisches Salbgefäß mit der Darstellung einer Familienszene: Eine Frau sitzt auf einem Stuhl und hält mit beiden Händen ein Kind, das auf ihren Knien steht. Hinter ihr sitzt auf demselben Stuhl ein Mädchen, vor ihr steht ein anderes mit der Spindel in der Hand. Auf der Rückseite des Gefäßes ist ein menschenköpfiger Vogel gemalt. Aus Griechenland.

4. Schwarzfigurige Schale mit abgesetztem Rand. Das von einem Lotosband umgebene Innenbild zeigt einen Hahn und eine Schlange. Außen auf beiden Seiten das Bild eines Reiters, das vom Bauch auf den Rand übergreift, rechts und links auf dem Rande eine Sirene. Aus Griechenland.

5. Schwarzfigurige Kanne mit der Darstellung eines Opfers vor einer Dionysosherme.

6. Rotfigurige attische Schale strengen Stiles aus dem römischen Kunsthandel. Die Außenseite ist glänzend schwarz, das von einem Mäanderband umgebene Innenbild zeigt eine Frau, die sich zu einem vor ihr stehenden und die Hände zu ihr emporstreckenden nackten Knäblein niederbeugt, um es in ihrem Mantel zu empfangen.

7. Späte rotfigurige schlauchförmige Amphora. Auf der Vorderseite Dionysos in verziertem, kurzem Gewand und ein Satyr, beide Fackeln haltend und nach rechts eilend. Auf der Rückseite rohe Mantelfigur vor Pfeiler. Aus Benghasi (Kyrene).

8. Amphora, in Technik und Zeichnung wie junge böotische schwarzfigurige Gefäße. Die Schulter zeigt auf der einen Seite ein ganz freies Palmettenband, auf der anderen eine Epheuranke, der Hals beiderseits eine Eule zwischen Ölzweigen. Aus Benghasi (Kyrene).

9. Rotfigurige bauchige Lekythos kampanischer Fabrik aus Curti. Die offenbar der Tragödie entnommene Darstellung ist noch nicht befriedigend gedeutet. Abgebildet und beschrieben von Petersen, Röm. Mitteilungen 1893 S. 341 Nr. 41.

Für die Sammlung der Terrakotten:

1. Genaue Nachbildung eines Klappspiegels mit Reliefverzierung. Auf felsigem Terrain sitzen ein jugendlicher Satyr, der eine dicke Binde in den Händen hält, und ein Mädchen mit Fächer einander gegenüber. Zwischen beiden ein Hund. Bemalung gut erhalten. Aus Griechenland.

2. Architektonisch verwendetes Relief. Darstellung der Säulenfront einer Palästra mit Statuen in den Interkolumnien. Unter diesen ist die Figur eines Jünglings mit Schabeisen bemerkenswert, die Nachbildung einer in mehreren Exemplaren erhaltenen Statue, unter denen das beste die in Ephesos gefundene Bronze ist. Über dem Ganzen ein giebelförmiger Abschluß mit zwei geflügelten Seedämonen, die einen Schild halten, geschmückt. Aus Rom.

Für die Sammlung der Bronzen und Miszellaneen:

1. Kleiner vierrädriger Bronzewagen aus Larnaka in Cypern. Auf ihm steht ein sehr primitiv gebildeter nackter Mann, der den rechten Arm um den Hals eines neben ihm stehenden Stieres legt. Offenbar handelt es sich um die Nachbildung eines fahrbaren Götterbildes. Die Darstellung des Gottes, der sein Tier führt, erinnert an Bilder auf mykenischen Gemmen. Eine der unseren entsprechende fragmentierte Gruppe ist bei Ohnefalsch-Richter, Kypros Taf. 43, 6. 7 abgebildet. Das Stück steht zeitlich und technisch dem früher erworbenen Kesselwagen ungemein nahe.

2. Klappspiegel aus Bronze. Auf der Außenseite des Deckels eine etwas beschädigte weibliche Maske in Relief, auf der Innenseite ein sehr fein eingravierter und versilberter springender Greif. Aus Griechenland.

3. Kleine Figur eines sitzenden Panknäbleins, das in der erhobenen Rechten eine Traube hält. Aus dem römischen Kunsthandel.

4. Kleine, flache, aus Eisen geschnittene Figur eines zusammengekauerten bärtigen Pan, mit Spuren ehemaliger Vergoldung. In Athen erworben.

5. Mehrere Bleigewichte mit Inschriften aus Kleinasien.

6. Linsenförmiger geschnittener Karneol mit Darstellung einer Stierbändigung. Aus Mykene.

7. Ein Doppelfläschchen aus Glas mit schöner Irisierung. Aus dem deutschen Kunsthandel.

Als Geschenke gingen der Sammlung zu:

Von Frau Koch von Winckler in Aleppo ein Stempel in Kreuzform mit Inschrift und das Stück einer Steingußform für ein großes Bleigewicht mit Rest der verkehrt eingetieften Inschrift.

Von Herrn Dr. P. Hartwig in Rom der obere Teil einer rotfigurigen Pelike strengen Stiles mit der Darstellung eines bekleideten, geflügelten Dämons mit Geierkopf.

i. V.
ZAHN

C. KUPFERSTICHKABINETT

Von den Erwerbungen sind hervorzuheben:

A. KUPFERSTICHE UND RADIERUNGEN

HANS SEBALD BEHAM. Joseph und Potiphars Weib. Bartsch Nr. 13, Pauli II. Zustand. — Die Bauern hinter der Hecke. Bartsch Nr. 163, Pauli I.

HEINRICH ALDEGREVER. Hochzeittänzer. Bartsch Nr. 162.

Der Meister der Liebesgärten. Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Rund. Vergl. Lehrs Nr. 3.

LUKAS VAN LEYDEN. Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Bartsch Nr. 85.

REMBRANDT. Die Darstellung Christi im Tempel. Bartsch Nr. 49, Rovinski II. — Die Landschaft mit dem Kanal. Bartsch Nr. 221.

KAREL DU JARDIN. Die beiden Schweine. Bartsch Nr. 15, I.

JAN VAN OSSENBEECK. Der Schnapsverkäufer. Bartsch Nr. 5, I.

JACQUES CALLOT. Der Zug der Juden durchs Rote Meer. Meaume Nr. 1, I. — Ecce homo. Meaume Nr. 16, I.

DOMENICO CUNEGO. Bildnis Friedrichs des Großen. Nach E. F. CUNINGHAM. Farbig gedruckte Radierung (moderner Abdruck).

CHARLES TOWNLEY. »Frédéric II Roi de Prusse.« Nach K. FR. W. BOCK. Farbig gedruckte Radierung (moderner Abdruck).

FRANCISCO DE GOYA. Tauromachie. Lefort Nr. 83—115, III.

B. HOLZSCHNITT

LUKAS CRANACH. Martin Luther 1520. Vergl. Passavant Nr. 194.

C. BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN

(Terenz.) Hernach volget ain Maisterliche vnd wolgesetzte Comedia . . die der . . Poet Therenius . . gesetzt hat. Ulm, Konrad Dinckmut 1486. Fol. Hain *15436. Proctor 2569.

La Rapresentatione della Nativita di Christo. s. l. e a. (Florenz, XV. Jahrhundert.) 4°. (Kristeller, Flor. Woodcuts Nr. 174a.) Geschenk des Herrn Dr. A. Warburg in Hamburg.

D. ZEICHNUNGEN

Nürnberger Schule um 1480. Kreuztragung Christi; Rückseite: Christus wird ans Kreuz geschlagen. Federzeichnung.

HEINRICH ALDEGREVER. Bildnis eines Mannes. Kreidezeichnung, an einzelnen Stellen farbig angelegt.

Niederländische Schule um 1500. Krüppel und Bettler. Rückseite: Pferd und Wappen. Weiß- und rotgehöhte Silberstiftzeichnung auf rot grundiertem Papier. Rückseite: Feder und Silberstift.

Italienische Schule XV. Jahrh. Zwei Studienblätter: 1. Predigender Mönch; Rückseite: Pferde. — 2. Studienköpfe, Männer im Turban; Rückseite: männliche Akte. Weißgehöhte Tuschzeichnungen auf blauem Papier.

E. REPRODUKTIONSWERKE

Heures de Turin de Jean Duc de Berry. Paris 1902. kl. Fol.

Léopold Delisle. Notice de Douze Livres Royaux. Paris 1903. kl. Fol. (Nicht im Buchhandel.) Geschenke des Herrn Léopold Delisle, Administrateur Général der Bibliothèque Nationale in Paris.

Reproductions of Original Drawings in Colours from the Collection of J.(OHN) P.(OSTLE) H.(ESELTINE). Geschenk. kl. 4°. o. J.

Werke neuerer Kunst

A. RADIERUNGEN

H. L. FREIHERR VON GLEICHEN-RUSSWURM. Sieben Landschaften. Geschenk der Frau Professor Frenzel in Berlin.

LEOPOLD GRAF VON KALCKREUTH. Waldenburg bei Nacht. — Ährenleserin.

ADOLF VON MENZEL. Zeitungsleserin. Dorgerloh Nr. 1382, I.

HANS MEYER. Ein Totentanz. 4. Heft. Remarkdrucke.
HANS THOMA. Bodenseelandschaft. — Landschaft.
HUGO ULBRICH. Aus Alt-Breslau. — Der Frühling naht.
FÉLIX BRACQUEMOND. Studie nach TURNER, Beraldi Nr. 336, II. — Architekt Bérard. Ber. 16. — Auguste Comte. Ber. 22. — Desforges de Vassens. Ber. 28. — Ein Trinker. Ber. 241, II.
CAMILLE COROT. Souvenir de Toscane.
CHARLES FRANÇOIS DAUBIGNY. Les Pommiers. Henriet Nr. 110.
FRÉDÉRIC HILLEMACHER. 8 Radierungen.
CHARLES JACQUE. 8 Radierungen.
LOUIS LEGRAND. En nage.
AUGUSTE LEPÈRE. Boutiques au coin de la rue Monge. — La Vallée d'Arcueil.
EDOUARD MANET. Les petits Cavaliers. Ber. 6. — Der Tragöde. Ber. 20. — Der Philosoph. Ber. 39. — Jeanne. Ber. 53. — Vor dem Fleischerladen. Ber. 44. — Der Traum des Seemannes. Ber. 34. — Marine.
CHARLES MAURIN. Le Repos. Farbenstich.
DANIEL MORDANT nach P. DE HOOCH. Holländisches Interieur.
D. Y. CAMERON. Old Age.
JOHN CONSTABLE. Milford Bridge. — The ruined Abbey.
F. SEYMOUR HADEN. Kensington Gardens. Drake Nr. 12. — On the Test. D. 19. — The three Sisters. D. 116 (*a*).
WILLIAM HOLE. Feeding Chickens.
JAMES WHISTLER. Fumette. Wedmore Nr. 18. — Tatting. W. 98.
EDVARD MUNCH. Das kranke Mädchen.

B. HOLZSCHNITTE

ADOLF VON MENZEL. Blücher. D. 1362. — Bildnis Shakespeares. 5 Abdrucke und der Holzstock UNZELMANNS. Geschenk des Herrn Franz Freiherrn von Lipperheide in Berlin.
LUCIEN PISSARRO. Le Labour. — Les Gardeuses de vaches.
W. NICHOLSON. Fürst Bismarck. — König Edward VII. von England. — Lord Roberts. — Lord Kitchener.

C. LITHOGRAPHIEN

JOHANN BOSSARD. Krieger mit Fahne. — Kinder unter einem Baume.
H. L. FREIHERR VON GLEICHEN-RUSSWURM. 18 Landschaften. Geschenk der Frau Professor Frenzel in Berlin.
THEODOR HOSEMANN. Herr Fischer als Deputierter zur Preußischen Nationalversammlung 1848.
ADOLF VON MENZEL. Rate, wer ist's? D. 65. — Alter Herr in Rokokotracht. Schabkunstblatt. D. 637.
HONORÉ DAUMIER. 7 Lithographien.
ALEXANDRE LUNOIS. Spanischer Tanz. — Nachtfest. Farbige Lithographien.
D. A. M. RAFFET. La revue nocturne. Giacomelli Nr. 429.
HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC. 11 Lithographien.
F. BRANGWYN. Spielende und tanzende junge Leute.
EDVARD MUNCH. Selbstporträt. — August Strindberg. — Madonna.

D. BÜCHER MIT KUPFERSTICHEN UND STAHLSTICHEN.

C. Fr. von Rumohr. Kynalopekomachia. Der Hundefuchsenstreit. Mit 6 Bildern von OTTO SPECKTER. Lübeck 1835. 8°.
Friedrich Hophthalmos. Zweihundert Hyperbeln auf Herrn Wahls ungeheure Nase. Mit 5 Stahlstichen von SONDERLAND. St. Gallen 1841. 4°.
OTTO SPECKTER. Zwölf Radierungen vom Gestiefelten Kater. Leipzig 1844. 8°.

E. BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN

H. Bode. Volksmärchen aus der Bretagne. Mit Bildern von Prof. RICHTER, T. JOHANNOT u. a. Leipzig 1847. 8°.
F. W. Gubitz. Volkskalender. Jahrgang 1841 bis 1870. 30 Hefte. 8°.
La Cruche cassée. Comédie de Henri de Kleist, illustrée par ADOLPHE MENZEL. (Ausgabe mit französischem Text.) o. J. gr. 4°.
Richter-Album. Leipzig 1848. 8°. Erste Ausgabe.
Richter, Ludwig. Der Winter. — Der Herbst. Originalausgaben.
Schwind-Album. Verlag von Braun & Schneider, München. Fol. o. J.

Der bisherige Hülfsarbeiter Dr. Walter Gensel wurde zum kommissarischen Direktorialassistenten am Kupferstichkabinett ernannt.

LIPPMANN

D. MÜNZKABINETT

Die Sammlungen sind vermehrt um 160 griechische, 21 römische, 14 mittelalterliche, 143 neuzeitliche, 479 orientalische Münzen, 9 Medaillen: insgesamt 826 Stück.

Unter den griechischen Münzen sind von besonderem Interesse eine größere Anzahl von Prägungen nordgriechischer Städte, unter denen einige seltene makedonische Silbermünzen von Mende und Skione, Silber- und Bronzemünzen von Apollonia ἐν Πόντῳ sowie zahlreiche, bisher in der Sammlung noch fehlende Kaisermünzen von Mösien und Thrakien. Als große Seltenheit ist eine Bronzemünze des Getenkönigs Akrossander zu erwähnen, von dem erst seit kurzer Zeit einige Prägungen bekannt geworden sind; auch eine Bronzemünze des Kaisers Marcus von Nikopolis-Emmaus in Iudaea, das in unserer Sammlung als Prägestätte bisher noch nicht vertreten war.

Unter den römischen Münzen ist als Seltenheit ersten Ranges hervorzuheben eine gut erhaltene Großbronze der jüngeren Agrippina, der in Köln geborenen Tochter des Germanicus und Mutter Neros, mit ihrem Brustbilde auf der Vorderseite und einem Carpentum auf der Rückseite; als bisher unbekannt ein kleiner Silbermedaillon des Kaisers Vetranio.

Die wenigen mittelalterlichen Münzen sind Brakteaten des Fundes von Seega aus dem Ende des XII. Jahrhunderts und eines kleinen Halberstädter Fundes aus dem XIII. Jahrhundert.

Unter den deutschen Münzen der Neuzeit ist nur ein geringhaltiger Dreißigkreuzer der Stadt Augsburg vom Jahre 1622 hervorzuheben, der durch Überprägung eines Vierundzwanzigkreuzers des Markgrafen Christian von Brandenburg entstanden ist.

Die orientalischen Münzen entstammen zumeist einer von der Anthropologischen Gesellschaft geschenkten Sammlung ostasiatischer Münzen.

Außerdem verdanken wir Geschenke dem Fräulein Seebach (Preismedaille der Seebach-Schule) und den Herren Bildhauer Kowarzik (drei von ihm geschaffene Plaketten), Regierungsrat von Kühlewein (Medaille der Tunnelgesellschaft), Ingenieur Lange (Porträtmedaille), Professor Moritz in Kairo (32 Mamelukenmünzen), Fabrikant Noß in Elberfeld (Fettmännchen vom Heerenberg) und Peters in Halberstadt (bischöflich Halberstädter Brakteaten).

MENADIER. DRESSEL

E. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Die Ägyptische Abteilung hat in diesem Vierteljahr wieder eins der Brettchen mit figürlichen Darstellungen aus dem täglichen Leben erwerben können, wie man sie besonders in der Zeit des ägyptischen mittleren Reiches (um 1800 v. Chr.) den Toten ins Grab mitzugeben pflegte. Auf diesem sind durch 7 Figuren die verschiedenen Tätigkeiten beim Ziegelstreichen dargestellt.

Auch die Sammlung koptischer Altertümer ist um zwei bemerkenswerte Stücke vermehrt worden: 1. eine lange geschnitzte Holzleiste mit Resten der alten Bemalung; 2. eine sehr gut erhaltene Holztafel mit dem Brustbild eines weißbärtigen Mannes, der ein Buch in der Hand hält. Das Bild stellt nach der Aufschrift den Bischof Apa Abraham dar. Beide Stücke stammen wohl aus den Ruinen einer alten koptischen Kirche.

An kleineren Altertümern erwarb die Abteilung drei griechisch-ägyptische Terrakotten mit gut erhaltener Bemalung. Als Geschenk ging uns von Frau M. Koch von Winckler in Aleppo ein Bruchstück einer ägyptischen Schutztafel gegen wilde Tiere zu. Das Stück ist durch seine Herkunft interessant.

Die Sammlung der Photographien wurde durch ein schönes Geschenk des Sir Charles Nicholson, Bart. in Totteridge, bereichert: mehrere Aufnahmen, zum Teil in natürlicher Größe, nach einer Statue einer Verwandten des Königs Taharka im Museum von Sidney. Herrn Dr. F. Grote sind wir für einige Photographien aus den Smaragdminen bei Berenike zu Dank verpflichtet. Darunter ist eine bisher unbekannte Inschrift in meroitischer Kursivschrift.

i. V.
SCHÄFER

F. VORDERASIATISCHE ABTEILUNG

Erworben wurden:

Sechs syrische Idole aus Bronze in der Höhe von 15—37 cm; desgleichen drei andere 10—12 cm hohe, angeblich aus Tell-el-Ḳadi, dem alttestamentlichen Dan, stammend;

ein gut erhaltener Backstein des elamitischen Königs Šilḫak mit 19zeiliger Aufschrift;

fünf kappadozische Keilschrifttäfelchen — die ersten, welche den Vorderasiatischen Sammlungen einverleibt werden konnten;

zwei hettitische Siegel;

ein als *kunukku* bezeichnetes Weihgeschenk eines Babyloniers namens Nabû-aplu-iddina, Sohnes des Šamaš-êṭir, bestehend in einem 8 cm langen, vierseitigen und der Längsachse nach durchbohrten Stück Lapislazuli. Die einzelnen Seiten sind 2,3—2,5 cm breit; drei von ihnen tragen die aus 3 + 2 + 2 Zeilen bestehende, in mehr denn einer Hinsicht besonders lehrreiche Weihinschrift;

eine kleine Sammlung babylonischer Siegelzylinder, geschnittener Steine sowie kleinerer Fundgegenstände, darunter allerlei babylonische Tonfiguren, Siegelabdrücke in Ton, ein Prismafragment des assyrischen Königs Tiglathpileser I. u. a. m.

Die Sammlung alt- und neubabylonischer Tontafeln wurde durch 124 gut erhaltene Tafeln, darunter eine große Anzahl kreisförmiger, bereichert, desgleichen durch drei nach glaubwürdiger Angabe aus Kerkuk stammende Tontafelstücke mit interessanten Siegelabdrücken.

DELITZSCH

G. BIBLIOTHEK

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Verwaltung des British Museum in London: W. Wroth, Catalogue of the coins of Parthia. London 1903.

Verwaltung des National-Museums des Louvre in Paris: F. Trawinski, Les Musées Nationaux, origine, organisation, administration. Paris 1903.

Germanic Museum der Harvard-Universität: Annual Report of the Germanic Museum Association 1901/02. Cambridge 1903.

Service des antiquités de l'Égypte: Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire. C. C. Edgar, Greek moulds; G. Daressy, Textes et dessins magiques; H. O. Lange und H. Schäfer, Grab- und Denksteine, Th. IV. Le Caire 1902-03.

National-Museum in Stockholm: Statens konstsamlingars tilväxt och förvaltning 1902.

Ungarisches National-Museum in Budapest: A Magyar Nemzeti Muzeum multja és jelene. Budapest 1902.

Kunstgewerbe-Museum in Leipzig: 3. Fachausstellung: Die Pflanze in ihrer dekorativen Verwertung. Leipzig 1903.

Herr Geheimer Regierungsrat Dr. Wilhelm Bode in Berlin: A. W. Keim, Über Maltechnik. Leipzig 1903.

Herr Prof. P. V. C. Baur in New Haven, Connecticut (U. S. A.): P. V. C. Baur, Eileithyia (The University Missouri Studies, I, 4). Missouri 1902.

Herr Privatdozent B. A. Turajew in St. Petersburg: B. A. Turajew, Materialien zur christlichen Archäologie Ägyptens. Separat-Abdruck aus dem II. Bande der Arbeiten des Kiewer Kongresses. Moskau 1902. [In russischer Sprache.]

Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart: Moderner Cicerone. Florenz I und II. Von P. Schubring. Rom II. Von O. Harnack. Stuttgart (1903).

Herren C. und E. Canessa in Paris: Collection Maddalena. Monnaies de l'Italie antique. Paris 1903.

LABAN

H. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

EUROPA

Geschenk: Herr Dr. Focke in Bremen: Drei Rechenstäbchen mit Zubehör, aus der Schweiz. — Von der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, hier: zwei silberne Löffel und ein silberner Daumenring, aus Schweden.

INDIEN

Geschenke. Herr Seton-Karr in Wimbledon, England: 15 prähistorische Steingeräte aus der Lateritschicht von Poondi bei Madras. — Herr von Le Coq, hier: neun Photographien (siamesisches Theater).

Ankäufe. Zwei metallene Teller mit Reliefdarstellungen mythologischer Vorgänge, in Silber- und Kupfertauschierung. — Ein gerades Schwert mit Metallscheide. — Zwei reichverzierte Dayakschwerter aus Borneo. — Ein Taschentuch von nipis de piña (Stoff aus der Faser der Ananaspflanze) aus Manila. — Ein Bootmodell von der Insel Botel Tobago.

Leihgabe. Zwei siamesische Tempelbilder (Gemälde), ein Kugelbogen zur Vogeljagd, zwei Schan-Lanzen und ein ungemein großes Laos-Schwert von Herrn Dr. A. Cuntze, Charlottenburg.

CHINA

Geschenke. Herr Oberleutnant Freiherr von Stolzenberg, hier: eine Ahnentafel. — Herr Oberleutnant a. D. Hoebel, hier: ein kaiserliches Edikt, datiert vom 13. XII. des 26. Jahres Kwanghsü. — Herr Vizefeldwebel d. R. H. Kaiser, hier: eine Quittung über einen gekauften Beamtentitel. — Herr Oberstabsarzt Dr. Arendt, hier, durch gütige Vermittelung des Herrn Geheimen Regierungsrats Professor Dr. Freiherrn von Richthofen: eine mongolische Druckplatte, zwei Seiten aus dem Ratnakûṭa-Teil des Kandschur enthaltend, acht buddhistische chinesische Texte (Band 12 bis 16, 18—19 aus dem Chʻêng-shih-lun, Band 19 aus dem Shê-ta-chʻêng-lun). — Herr Dr. Auburtin, hier: ein buddhistischer chinesischer Text mit Götterbildern, zwei Gelübdezettel. — Herr Glenk, hier: eine Hirschfigur aus Porzellan, ganz mit chinesischem Text bedeckt.

Ankäufe. Ein Nephritplattenbuch, die Yo-yi-Abhandlung enthaltend. Die Ornamente und ein Teil des Textes vom Kaiser Chʻien-lung eigenhändig eingraviert. — Vier Porträts aus der Feldherrngalerie des Kaisers Chʻien-lung. Die Namen der Dargestellten lauten: Kitschëbu, Otschir, Yëutun und Montscholtu. — Zwei große Rollbilder mit Darstellungen von Gefechten zwischen kaiserlichen Truppen und Rebellen (Nienfei und Tʻaipʻing). — Farbige Gesamtansicht der kaiserlichen Sommerresidenz Jehol. — Abklatsche von alten, die Heiligsprechung des Confucius betreffenden Inschriften, datiert 1294, 1307, 1310, 1725 n. Chr. Bemerkenswert eine in ʼPʻags-pa-mongolischer Schrift. — Zwei schöne Blumenbilder vom jetzigen Kaiser, während seiner Gefangenschaft auf dem Inselpalast in Peking gemalt. — Ein Theatergewand aus gelber Seide. — Ein außergewöhnlich großes lamaistisches Altarbild: der zukünftige Buddha Maitreya. — Eine lamaistische Bronzefigur. — Zwei kleinere lamaistische Tempelbilder: Maṇḍala und der Heilige Subhûti. — 51 bunte taoistische Tempellaternenbilder. — Eine kalligraphische Vorlage, die schon oben erwähnte berühmte Yo-yi-Abhandlung enthaltend.

Leihgabe. Ein großes Lackbild mit Darstellung des südlichen Teils von Peking mit erklärendem Text: von Herrn Oberstabsarzt Dr. Hildebrandt, hier. — Zwei ältere Ölgemälde, Kanton und Hongkong: von Herrn A. von Le Coq.

JAPAN

Geschenk. Frau Rentier Voß, Charlottenburg: eine shintoistische Tanzrassel (Kagurasuzu).

Leihgabe. Drei große kolorierte Photographien (Ansichten aus Nikkô und Shiba, Tôkyo): von Herrn Oberleutnant Taubert, hier.

Ankäufe. Moderne japanische Buntdrucke. Ein Buch: Gwaikôshikô; — 139 kleine farbige Laternenbilder mit dazugehöriger Laterna magica.

ZENTRALASIEN

Leihgabe. Nephrit-Amulette aus Kaschgar: von Herrn Stud. Schoede, hier.

WESTASIEN.

Ankauf. Ein Säbel und ein Dolch, »Yemen«.

WESTAFRIKA

Überweisung. Se. Majestät der Kaiser hat die Gnade gehabt, einen geschnitzten Stuhl der Dualla zu überweisen.

Geschenke. Herr Oberst Pavel, hier: eine Reihe von auserlesenen schönen Schnitzwerken und anderen Kostbarkeiten von seiner Expedition an den Tschad-See. — Herr Haupt-

mann Glauning in Augsburg: zwei große Sammlungen mit gegen 200 Stücken aus Nord-Kamerun. — Herr Hauptmann Thierry: eine Sammlung von etwa 400 Nummern aus dem westlichen Sudân.

Ankauf. Eine Sammlung von den Bali. — Eine Serie Photographien von der Goldküste und eine große über 100 Nummern umfassende Sammlung vom oberen Uelle.

OSTAFRIKA

Geschenke. Herr Dr. Richard Kandt: eine große und für die Ethnographie dieses Teiles von Afrika grundlegende Sammlung aus Ruanda, mit ausgezeichneten und erschöpfenden Angaben, als Frucht einer fünfjährigen wissenschaftlichen Tätigkeit in der Gegend der Nilquellen. — Herr Oberleutnant Werner von Grawert in Ballenstedt: eine große, mehrere hundert Nummern umfassende Sammlung aus Urundi, Ruanda und Ukami sowie eine Serie von auserlesen schönen und kostbaren alten Schnitzwerken aus Urua. — Herr Juckoff, hier: fünf Stücke von den Sswahîli. — Herr Direktor Perrot in Koblenz: im Anschlusse an eine frühere größere Gabe eine Reihe von an der Mrima gefundenen arabischen Münzen, das Bruchstück eines Steingerätes und einen silbernen Fingerring.

Ankauf. Einige Stücke von den Somâl.

NORDAFRIKA

Geschenk. Die Verwaltung des Zeughauses: eine aus Holz geschnitzte Schwertscheide aus Marokko.

Ankauf. Eine Sammlung von Photographien aus Marokko.

SÜDAFRIKA

Geschenke. Herr Oberleutnant Volkmann, hier: eine Sammlung von den Buschmännern. — Herr Oberleutnant Eggers in Celle: eine Sammlung von den Kung-Pygmäen.

OZEANIEN

Geschenk. Herr H. Umlauff in Hamburg: ein Album mit 24 Photographien des ihm gehörigen großen geschnitzten Maori-Hauses.

Ankauf. Eine Sammlung vom oberen Ramu.

ANTHROPOLOGISCHE SAMMLUNG

Geschenke. Die Deutsche Orient-Gesellschaft: Skelette und Schädel von den Ausgrabungen bei Abusir, zum Teil aus Gräbern des mittleren Reiches um 2100 v. Chr., zum Teil aus griechischer Zeit. — Herr Oberleutnant Merker in Moschi: eine weitere Reihe von Schädeln und Skeletten von den Masai. — Herr Oberleutnant Volkmann, hier: ein Buschmann-Skelett. — Herr Jahn in Lamu: zwei Schädel von Mrima-Leuten.

Ankauf. Fünf Skelette von Berg-Damara und Buschmännern.

NORDAMERIKA

Geschenke. Herr Professor Dr. von den Steinen: eine Anzahl Holzgeräte und Taschen der Winnebago (Sioux: Black River Falls), einen La Crosse-Schläger der Sauk und Fox (Iowa), eine Anzahl Irokesenmasken aus der Grand River Reservation und eine Steinaxt der Sioux (Rosebud Reservation). — Herr Stud. Schoede, hier: einige Steinpfeilspitzen.

Leihgaben. Eine Anzahl Steinartefakta aus Nordamerika von Herrn Stud. Schoede, hier. — Eine Sammlung von Altertümern aus dem nördlichen Argentinien: von Herrn Ingenieur Herrmann in Weißensee.

Ankäufe. Eine Sammlung von Moundfunden aus Kentucky und Indiana. — Eine Anzahl geschnitzter Holz- und Horngegenstände von der Nordwestküste.

SÜDAMERIKA

Geschenke. Herr Eisenbahndirektor und Regierungsbaumeister Karl Plock, hier: drei Steinbeile aus Venezuela (Estado Sucre). — Herr Lehrer Ullrich aus Rio Grande do Sul: eine Sammlung von Stein- und Tongeräten aus jener Gegend. — Herr Maler Westmeyer in Charlottenburg: drei peruanische Tongefäße.

Ankäufe. Einige kleine Wachsfiguren der Lengua-Indianer. — Eine Anzahl peruanischer Tongefäße. — Eine Sammlung von Gebrauchsgegenständen der Mataco-Indianer. — Eine Sammlung von peruanischen Goldsachen,

feinen Holzschnitzereien (an Rudern) und Tongefäßen.

Zur Ausgabe gelangte die 10. Auflage vom »Führer durch das Museum für Völkerkunde«.

i. V.
VON LUSCHAN

II. VORGESCHICHTLICHE ABTEILUNG

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Schichan in Charlottenburg: eine große Hirschhornhacke von Byhlen, Kr. Lübben. Herr Pfarrer Hildebrandt in Leuthen: Tongefäßscherben von Leuthen, Kr. Kottbus. Herr Besitzer Regling in Felchow: eine Urne von Felchow, Kr. Angermünde. Herr Mühlenbesitzer Müller in Klein-Leppin, ein langjähriger Gönner der Vorgeschichtlichen Abteilung, schenkte: Urnen mit reichen Beigaben und einen zusammengerosteten Klumpen von Beigaben, aus dem ein Schwert, mehrere Sporen, ein kleiner Meißel u. a. herauspräpariert werden konnten, von Klein-Leppin, Kr. Westpriegnitz. Herr Lehrer Grosse in Berlin: zahlreiche vorslavische und slavische Tongefäße, Scherben u. a. von Zahsow, Kr. Kottbus. Herr Kaufmann Richard Görsch in Ludwigsfelde: Urne und eiserne Fibel von Löwenbruch, Kr. Teltow. Die Herren Gebrüder Tymp, Landwirte in Felchow: ein Steinbeil und Tierzahn von Felchow, Kr. Angermünde. Herr Konrektor Braunschmidt in Pritzwalk: sieben Glasperlen aus einer Urne von Pritzwalk, Kr. Ostpriegnitz.

Ankäufe. Urne von Bochow, Kr. Zauch-Belzig. Klopfstein von Marienhöhe bei Südende, Kr. Teltow. Bronzesichel und slavische Topfscherben von Arnimshain, Kr. Templin. Mahlsteine und Feuersteinsplitter von Weggun, Kr. Templin.

Im Austausch wurde eine Tonschale von Wilmersdorf, Kr. Beeskow-Storkow, erworben.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung. Knochendolch und zwei Tongefäße sowie zwei Skelette von Felchow, Kr. Angermünde.

PROVINZ OSTPREUSSEN

Geschenk. Herr Rittergutsbesitzer, Rittmeister a. D. Douglas in Groß-Friedrichsberg: eine größere Anzahl von eisernen Lanzen, Steigbügeln, Trensen, Scherben usw. von Groß-Friedrichsberg, Kr. Königsberg.

PROVINZ POMMERN

Geschenk. Herr Ingenieur Herrmann in Pankow: eine Tonklapper von Binz auf Rügen.

Ankauf. Feuersteinlanzenspitze von Demmin.

PROVINZ SCHLESIEN

Ankauf. Tongefäße und Bronzebeigaben von Dürr-Hartau, Kr. Nimptsch.

PROVINZ SACHSEN

Geschenk. Herr Ober-Postschaffner Schütze in Falkenberg: drei kleine Tongefäße und Scherben von Falkenberg, Kr. Liebenwerda.

Ankauf. Steingeräte und ein kleines Tongefäß von Stößen und Umgegend, Kr. Weißenfels.

RHEINPROVINZ

Geschenk. Herr Königlicher Oberförster H. Behlen in Haiger: Scherben eines römischen Tongefäßes von Herresbach, Kr. Adenau.

PROVINZ WESTFALEN

Überweisung durch Herrn von Eschwege, Königlicher Oberförster in Neu-Böddeken: Nadel, Meißel, Dolch von Bronze, Knochen, Tonscherben und Feuersteinstücke aus einem Hügelgrabe von Neu-Böddeken, Kr. Büren.

MECKLENBURG

Geschenk. Herr Dr. Halberstadt in Berlin: Steinhammer von Klopzow in Mecklenburg-Schwerin.

Ankauf. Feuersteinbeil und Steinhammer sowie Mahlsteine von Woldegk in Mecklenburg-Strelitz.

ANHALT

Ankauf. Tongefäße, drei Bronzenadeln und ein Steinhammer von Zerbst.

BADEN

Geschenk. Herr von Lecoq in Berlin: ein Nephritbeilchen und zwei größere Steinbeile aus dem Bodensee bei Konstanz.

Herr Fabrikbesitzer J. Uffrecht in Neuhaldensleben hatte die Güte, zur Veranschaulichung der Herstellungsweise alter Tongefäße einige in seiner Fabrik in alter Technik gearbeitete Gefäße als Geschenk zu überweisen.

Frau Geheimrat Virchow hat die Güte gehabt, die von ihrem Gemahl, der so lange Jahre hindurch, seit der im Jahre 1879 erfolgten Errichtung der Sachverständigen-Kommissionen, der betreffenden Kommission für die Prähistorische Abteilung als Mitglied angehört hat, hinterlassene sehr reichhaltige und schätzenswerte Sammlung der Prähistorischen Abteilung zur Aufstellung zu überweisen, wofür ihr hiermit der wärmste Dank ausgesprochen sei.

In dem verflossenen Vierteljahre gelangte auch der Katalog der Schliemannschen Sammlung trojanischer Altertümer nach langjähriger mühevoller Bearbeitung des gewaltigen Materials zur Herausgabe. Ebenso konnten mit Einwilligung der Frau Schliemann aus den Doubletten der Sammlung zahlreiche kleinere Kollektionen an die wichtigsten Museen und Altertumssammlungen des Deutschen Reiches abgegeben werden.

VOSS

J. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Ankäufe

Anhänger, Silber gegossen, von Prof. Ernst Geiger.

Vermächtnisse

Herr Staatsminister a. D. Dr. von Delbrück: Kapsel mit goldener Medaille. Inschrift: »Der Verein zur Beförderung des Gewerbefleißes in Preußen dem Staatsminister Delbrück 1872.« Nach Entwurf von Professor M. Gropius hergestellt von Sy & Wagner.

Frau Generalin von Dresky (aus einem Vermächtnis erworben): vier gemalte Füllbretter eines Getäfels. Italien, XV. Jahrhundert.

Geschenke

Frau Staatsminister von Delbrück: sechs Gußplatten der Sayner Hütte, um 1860. Drei Bildplatten, Porzellan. Berlin, um 1860.

Herr Professor Fritz von Miller in München: Medaille, Silber, auf Ferdinand von Miller. Entworfen von St. Schwartz in Wien.

Frau Geheime Kommerzienrat Hugo Pringsheim: Relief, Silber getrieben. Augsburg, XVII. Jahrhundert. Räuchergefäß mit Deckel, Bronze. China, XVIII. Jahrhundert. Dose mit Deckel, Kupfer vergoldet. Japan, XIX. Jahrhundert.

Herr Rechnungsrat F. W. Kaeding in Steglitz: Kleine Bildtafel, Kupfer mit Grubenschmelz. Niederrheinische Arbeit des XIII. Jahrhunderts.

Ungarisches National-Museum in Budapest: Medaille, Bronze. Geprägt aus Anlaß des hundertjährigen Bestehens der Anstalt.

Herr Kaufmann Moritz Lewy: Teller und Schale, Imari-Porzellan. Japan, Anfang des XVIII. Jahrhunderts.

Herr Kaufmann Richard Holstein: Applikationsstickerei. Italien, XVII. Jahrhundert.

Arbeiten neuerer Industrie

Fachschule der Juwelier-, Gold- und Silberschmiede-Innung: Modelle, Zeichnungen und Gravierungen, angefertigt von den Schülern der Anstalt.

Sonderausstellung CII vom 5. Februar bis 15. März 1903

Festgerät zum Gebrauch des Hofes bei Grundsteinlegungen, Enthüllungen und ähnlichen feierlichen Anlässen. Als Staatsauftrag

unter Leitung der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbe-Museums ausgeführt. Die Entwürfe von Professor Rieth und Professor Doepler, die Ausführung in den Werkstätten des Museums unter Leitung von Professor Behrend, Professor Rohloff, Professor Taubert, Frl. Seliger und verschiedenen Werkstätten.

Sonderausstellung CIII
vom 24. März ab

Die Kunst von China und Japan. Die Ausstellung umfaßt Gegenstände aus den Sammlungen und der Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums, aus dem Museum für Völkerkunde, hervorragende Stücke aus dem Besitz der Herren W. Kimbel, Kimbel & Friederichsen, Sr. Durchlaucht des Fürsten Lichnowsky, M. Lewy, Prof. M. Liebermann, Landgerichtsrat Lion, Dr. Sarre, Geheimrat Dr. Stübel, Rittmeister von Tiedemann, Stabsarzt Dr. Velde, Major Freiherr von Wangenheim, Dr. Weinitz und der Kunsthandlungen D. Pergamenter, Rex & Co., J. Salomonsen, J. C. F. Schwartze und R. Wagner.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Die Bibliothek und Ornamentstich-Sammlung wurden um 196 Werke und 977 Einzelblätter vermehrt.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Die Reichsdruckerei in Berlin: Deutsche und italienische Inkunabeln. Lieferung 6 und 7 (in zwei Exemplaren).

Herr J. W. Frohne in Kopenhagen: Den keramiske Samling J. W. Frohne i Kjøbenhavn. Kjøbenhavn 1902. Mit Photographien.

Herr Rudolf Stübling in Schmargendorf bei Berlin: Rudolf Stübling, Taschenbuch für Drechsler. Berlin 1903.

Herr Th. Oppermann, Inspekteur der Neuen Glyptothek in Kopenhagen: dekorative Blätter und Buchornamente dänischer Künstler.

Herr Buchbinder Anker Kyster in Kopenhagen: eine Auswahl von Buchumschlägen und anderen dekorativen Blättern dänischer Künstler.

Frau Agnes Wodiczka in Homburg v. d. H.: eine Anzahl von Photographien nach Gemälden und Skulpturen älterer Meister.

Ferner schenkten Einzelblätter, Plakate, Exlibris und andere graphische Arbeiten u. a.: die Herren Georges Auriol (Paris), E. Doepler d. J. (Berlin), Wilhelm Greve (Berlin), Richard Grimm (Krefeld), Wilhelm Grohmann (Berlin), W. H. Kühl (Berlin), Müller-Schönefeldt (Berlin), Schievenbusch & Co. (Köln a. Rh.), J. J. Tikkanen (Helsingfors), E. R. Weiß (Baden-Baden), von Zur Westen (Berlin), Frau Hedwig Heydenreich (Dresden), die Brühlsche Universitäts-Buch- und Stein-Druckerei (Gießen), die Steglitzer Werkstatt (Steglitz).

Die Freiherrlich von Lipperheidesche Kostümbibliothek wurde um fünf Werke und neun Einzelblätter vermehrt.

Als Geschenk ist zu verzeichnen:

Verlagsbuchhandlung Velhagen & Klasing in Bielefeld: K. Storck, Der Tanz. Bielefeld und Leipzig 1903.

JESSEN

III. UNTERRICHTS-ANSTALT

Schuljahr 1902/03

Das Wintersemester wurde am 13. Oktober 1902 begonnen und am 28. März 1903 geschlossen.

Die Zahl der Schüler betrug:

	Tagesschüler		Abend-schüler	Zu-sammen
	Voll-schüler	Hos-pitanten		
Schüler . . .	119	2	225	346
Schülerinnen	57	21	68	146
Zusammen	176	23	293	492

von denen insgesamt 1121 Plätze belegt wurden.

Aus dem Lehrerkollegium schieden mit Beginn des Schuljahrs die Herren Professor Boese, Maler Körte und Maler Schoppmeyer aus, wogegen die Herren Professor Schaefer und Maler Tippel neu eintraten.

Am 5. Februar 1903 verstarb der Lehrer der Projektionslehre Baumeister Bielenberg, dessen Unterricht vom 13. Februar ab der Maler W. Eggers übernahm.

EWALD

Berlin gedruckt in der Reichsdruckerei.

Vierundzwanzigster Jahrgang Nr. 4. 1. Oktober 1903

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSZISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. April — 30. Juni 1903

Seine Majestät der Kaiser und König haben die Gnade gehabt, den Königlichen Museen ein äußerst wertvolles Gemälde von RUBENS als Geschenk zu überweisen. Dasselbe stammt aus der spätesten Zeit des Künstlers, der hier in einer Darstellung der Diana, die mit ihren Nymphen von Satyrn belästigt wird, den ganzen Reichtum seines glühenden Kolorits und die ganze Freiheit seines genialen Pinsels entfaltet. Es zeigt den Künstler auf der vollen Höhe seiner Meisterschaft in einem Werke, dem die Galerie der Königlichen Museen noch nichts Verwandtes an die Seite zu stellen hat und bildet eine in hohem Grade wertvolle Bereicherung des bisherigen Bestandes seiner hiesigen Bilder.

Gleichzeitig ist den Königlichen Museen ein weiteres außerordentlich wertvolles Geschenk zuteil geworden.

Ihre Majestät die Kaiserin und Königin Friedrich hatte im Schloß Friedrichshof im Taunus einen reichen und gewählten Schatz von Kunstwerken vereinigt. Die Erben dieses erlesenen Kunstbesitzes, Seine Hoheit der Prinz und Ihre Königliche Hoheit die Prinzessin Friedrich Karl von Hessen, haben die Gnade gehabt, im Andenken an die hohe Frau und an den besonderen Anteil, den Allerhöchstdieselbe dem im Entstehen begriffenen Kaiser Friedrich-Museum zuwandte, diesem Museum eine marmorne Porträtbüste von TAMAGNINI als Geschenk zu überweisen. Diese Büste ist im Jahre 1500 ausgeführt und stellt einen Genueser Bankier Acellino Salvago dar. Für die Königlichen Museen ist sie eine besonders wertvolle Gabe, da Ihre Majestät die Kaiserin Friedrich sie als eine der merkwürdigsten Porträtbüsten der italienischen Frührenaissance mit Recht sehr hoch geschätzt hat. Das Werk eines Lombarden, stellt sie sich ebenbürtig neben die plastischen Bildnisse der großen Florentiner Bildhauer des Quattrocento durch die rücksichtslos wahrhaftige, aber keineswegs kleinliche Wiedergabe der Natur und die überzeugende Charakteristik einer höchst individuellen Persönlichkeit. Unserer Sammlung von Renaissance-Skulpturen wird die Büste zu besonderer Zierde gereichen und ein dauerndes Denkmal des erleuchteten Kunstsinns der heimgegangenen hohen Besitzerin wie der huldvollen Gesinnung ihrer fürstlichen Erben für das dem Andenken des unvergeßlichen Kaisers Friedrich gewidmete Museum bilden.

Es ist ferner durch die huldvoll freigebige Unterstützung Seiner Majestät des Kaisers und Königs und durch Beiträge von Mitgliedern des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins ermöglicht worden, den Königlichen Museen ein anderes Werk von RUBENS, aus der früheren Zeit des großen Meisters, das

Porträt seiner ersten Gemahlin Isabella Brant, nebst einigen anderen kleineren Kunstwerken aus dem Kunstnachlaß Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich zuzuführen. Das Bild ist einer älteren Generation von Künstlern vertraut aus der Zeit, wo es sich im Besitz des bekannten Pariser Porträtmalers Winterhalter befand. Es zeigt die anmutige junge Frau bis zu den Knieen, sitzend, in geschmackvoll reicher, farbiger Tracht und gibt auch den liebenswürdig frischen Ausdruck des anziehenden Kopfes höchst reizvoll wieder. Während die Gemäldegalerie der Königlichen Museen bisher noch kein Bildnis von RUBENS' Hand besaß, wird der Künstler nunmehr in ihr als Porträtmaler durch ein besonders anziehendes und vollendetes Meisterwerk vertreten sein. Dasselbe gewährt noch ein eigenes Interesse als Bildnis seiner ersten Frau, deren Züge unsere Sammlung noch nicht aufzuweisen hatte, während bekanntlich seine zweite Frau auf einem seiner hiesigen Hauptbilder in der Gestalt der hl. Cäcilie wiedergegeben ist.

Zu diesem schönen Porträt treten noch hinzu die lebensgroße Bronzebüste eines Knaben von ANTONIO ROSSELLINO, eine Statuette des hl. Sebastian aus Buchsbaum, wahrscheinlich von GIOVANNI FRANCESCO DA S. AGATA aus Verona und zwei kleine knieende Engel aus vergoldeter Bronze, rheinische Arbeiten vom Ende des XV. Jahrhunderts. Unter diesen vortrefflichen Stücken ist besonders die Bronzebüste als eine tüchtige Arbeit des berühmten Florentiner Meisters hervorzuheben, der den anmutigen Knabenkopf mit reizvoller Lebendigkeit wiederzugeben gewußt hat. Die Seltenheit derartiger Arbeiten in Bronze gibt dem Werke noch besonderen Wert und ein eigentümliches Interesse.

A. GEMÄLDE-GALERIE

Erworben wurden:

Durch ein Allerhöchstes Geschenk Sr. Majestät des Kaisers und Königs ein großes Gemälde von RUBENS: Diana mit ihren Nymphen im Bade von Satyrn überrascht. (Siehe den vorhergehenden Bericht.)

Durch gnädige Vermittelung Sr. Majestät des Kaisers und Königs wurde sodann noch ein zweites ganz hervorragendes Werk von RUBENS erworben: das Porträt von RUBENS' erster Frau Isabella Brant aus dem Besitz Sr. Hoheit des Prinzen und Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Friedrich Karl von Hessen. (Siehe den vorhergehenden Bericht und die dem vorliegenden Hefte des Jahrbuchs beigegebene Heliographie.)

BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Von Sr. Hoheit dem Prinzen und Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Friedrich Karl von Hessen ist der Abteilung die Marmorbüste des Acellino Salvago von TAMAGNINI zur Erinnerung an Ihre Majestät die Hochselige Kaiserin Friedrich als Zeichen Ihres Interesses für das Kaiser Friedrich-Museum zum Geschenk gemacht worden. (Siehe den voranstehenden Bericht und die zwei diesem Jahrbuchheft beigegebenen Lichtdrucke.)

Aus derselben Sammlung wurden uns die folgenden Gegenstände gnädigst überlassen: lebensgroße Bronzebüste eines Knaben von ANTONIO ROSSELLINO, zwei kleine knieende Bronzeengel mit Spruchbändern, vergoldet, rheinische Arbeiten der 2. Hälfte des XV. Jahrhunderts, sowie die Buchsstatuette des hl. Sebastian, eine oberitalienische Arbeit vom Anfang des XVI. Jahrhunderts. (Siehe den voranstehenden Bericht.)

Käuflich erworben wurden:

die oberdeutsche Holzfigur eines Königs, vom Ende des XV. Jahrhunderts;

kleine figurenreiche Gruppe der Kreuzigung, interessante Arbeit der Regensburger Schule um 1525;

spätgotische Pietà in feinem Kalkstein, aus der Nähe von Wien stammend;

Herkulesstatuette in Bronze von einem dem GIAN BOLOGNA nahestehenden Künstler vom Ende des XVI. Jahrhunderts, bezeichnet am Sockel A. G.;

zwei kleine vergoldete Bronzefigürchen: Maria und Johannes d. Ev., Nebenfiguren eines Kruzifixes; vorzügliche frühgotische Arbeiten aus den südlichen Niederlanden.

Im Tausch erworben wurde die halb lebensgroße Bronzestatuette einer opfernden Priesterin von CLODION.

Als Geschenke ungenannter Gönner wurden der Abteilung überwiesen:

ein nordfranzösisches Elfenbeinrelief mit kleinen Darstellungen der Jugendgeschichte Christi;

eine frühgotische französische Elfenbeinstatuette der Madonna, fragmentiert;

zwei kleine Marmorreliefs mit Taten des Simson, süditalienische Arbeit vom Ende des XII. Jahrhunderts;

ein als Bronze ausgegossenes Wachsmodell einer kleinen Neptunsfigur, vielleicht von AMMANATI.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Es wurden erworben für die Bronzesammlung:

Das kleine fragmentierte Figürchen einer stehenden Athena.

Für die Vasensammlung:

1. Zweihenkliges Gefäß aus gelbem Ton, Bemalung in braun und roter Firnisfarbe. Vorn Pferd und Radornamente. Aus Apulien (Notizie 1895 p. 185).

2. Geometrisches zweihenkliges Gefäß mit Darstellung von Wasservögeln. Aus Griechenland.

3. Einhenklige Buccheroschale. Innen sind um einen erhabenen Knopf in Relief drei geflügelte Löwen angeordnet wie auf dem ganz entsprechenden Gefäß der tomba del duce (Falchi, Vetulonia Taf. X, 13). Chiusi.

4. Drei Reliefs von Buccherogefäßen.

5. Kleinmeisterschale. Auf der einen Seite ein bärtiger Kopf, darüber ein Löwe, auf der andern derselbe Kopf, nur angelegt, darüber ein Panther. S. Maria di Capua.

6. Strengrotfigurige Pelike. Auf der Vorderseite Toilettenszene. Links Mädchen mit Spiegel und Alabastron, davor Knabe ein Gewand auf der Schulter und eine Büchse in der Hand tragend, rechts ein Mädchen, das sich den Chiton gürtet. Dabei die Inschrift ΚΑΛΕΗΕΓΑΙΣ. Auf der Rückseite Mann mit Stab und Knabe im Mantel.

7. Rotfiguriger Krater des »strengschönen« Stils. Auf der Vorderseite ein sprengender Reiter, davor ein laufendes bekleidetes Mädchen; auf der Rückseite eine Mänade mit Kantharos und Thyrsos zwischen zwei Satyrn. Aus Capua.

8. Rotfigurige Amphora desselben Stils mit Strickhenkeln. In der Mitte stehender Krieger (Schildzeichen Kentaur), vor ihm eine Nike mit Schale und Kanne, hinter ihm ein Jüngling mit Chlamys und Petasos, darüber der Name ΓΕRΙΘΟΟΣ. Auf der Rückseite ein bärtiger Mann zwischen zwei Frauen.

9. Kleines Schälchen mit abgesetztem Rand mit schwarzem und rotem Firnis überzogen. Aus Capua.

10. Apulisches zweihenkliges Gefäß mit plastischen Masken an den Henkelansätzen. Ganz mit schwarzem Firnis überzogen; darauf sind mit mattem Rot die Bilder gemalt und zwar auf der Vorderseite: Schiffshinterteil, dahinter ein Stier und Stern darüber. Auf der Rückseite Sterne und Hakenkreuz. Aus Canosa.

11. Büchse mit besonders geformten und aufgesetzten Relieffiguren, die einen Amazonenkampf vorstellen. Reste von blauer, roter und gelber Farbe. Aus Apulien.

Nr. 1—11 stammen aus einer Auktion in Paris am 11.—14. Mai. Auf derselben Auktion wurden zwei kleine Grabreliefs aus Tarent angekauft. Die Reliefs, aus Kalkstein, sind 32 cm hoch, 19 cm breit und stellen je zwei Figuren dar, das eine einen Jüngling mit Chlamys und Petasos im Gespräch mit einem Mädchen, das eine Hydria trägt, das andere ein Mädchen im Gespräch mit einem älteren Manne.

Außerdem wurde ein hellenistischer Tonbecher mit Ringhenkeln und plastischem, lebendig bewegtem Blätterschmuck erworben.

KEKULE VON STRADONITZ

D. KUPFERSTICHKABINETT

Von den Erwerbungen sind zu erwähnen:

ZEICHNUNGEN

ALBRECHT DÜRER. Christus vor dem Hohenpriester. Federzeichnung. 270 mm hoch, 195 mm breit. Studie zu der gleichen Darstellung der sogenannten »Grünen Passion«. Lippmann Nr. 377.

BERNHARD STRIGEL. Liebespaar mit Teufel und Amor. 1503. Weiß und rot gehöhte Pinselzeichnung auf grau grundiertem Papier. 225 : 176.

Niederländische Schule XVI. Jahrh. Tod der Virginia. Federzeichnung. 306 : 239.

REMBRANDT. Heilige Familie. Federzeichnung. 153 : 182.

LUCA SIGNORELLI. Kopf eines aufblickenden Mannes. Pinselzeichnung in Bistre. 319 : 234.

PIETRO PERUGINO. Zwei männliche Heilige. Weiß gehöhte Feder- und Silberstiftzeichnung auf grau grundiertem Papier. 145 : 104.

Umbrische Schule um 1500. Zwei sitzende Apostel. Vgl. die beiden Figuren zu äußerst rechts auf dem Fresko: Das heilige Abendmahl in S. Onofrio.

Werke neuerer Kunst

A. KUPFERSTICHE UND RADIERUNGEN

ROGELIO DE EGUSQUIZA. Porträt Calderons, vier versch. Etats. — Porträt Goyas, drei versch. Etats. Geschenk des Künstlers.

OTTO GREINER. Ganymed.

EDUARD MANDEL. Madonna colle stelle nach CARLO DOLCE. — Die Witwe nach LÉOPOLD ROBERT. — Christus weint über Jerusalem nach ARY SCHEFFER.

B. HOLZSCHNITTE

BRUNO HÉROUX. Exlibris Fritz Schwartz.

ALBERT KRÜGER. Der Doge Leonardo Loredano nach GIOVANNI BELLINI. Farbenformschnitt. Dreizehn Abdrücke der verschiedenen Platten. Geschenk des Künstlers.

C. LITHOGRAPHIEN

OTTO GREINER. Fliehende Faune. — Herkules. — An Max Klinger. — Lachendes Mädchen. — Tänzer.

FRANZ HEIN. Der Reiter.

i. V.
SPRINGER

E. MÜNZKABINETT

Die Sammlungen sind vermehrt um 28 griechische, 9 römische, 763 mittelalterliche, 3911 neuzeitliche (ungerechnet die Dubletten), 226 orientalische Münzen, 68 Medaillen, 2 Siegelstempel und 10 Gewichte, insgesamt 5017 Stück.

Aus den Erwerbungen der Abteilung der antiken Münzen sind als Stücke von hervorragender Bedeutung und größter Seltenheit zu erwähnen das älteste, nur in diesem einen Exemplar bekannte Tetradrachmon von Syrakus mit dem vierfach geteilten *quadratum incusum* ohne den kleinen weiblichen Kopf, ein altmakedonisches Oktodrachmon mit der noch unerklärten Aufschrift ΛΙΤΑ, ein bisher noch unbekanntes Tetradrachmon von Aegeae in Cilicien, ein Didrachmon des Ptolemaeus Euergetes II. mit dem Brustbilde des Königs mit der Strahlenkrone. Aus dem Funde von Abukir erhielt die Sammlung neun glänzend erhaltene römische Goldmünzen, darunter einen bisher unbekannten Quinar des Carinus.

Die mittelalterlichen Erwerbungen eröffnen zwei Metzer Denare Karls des Dicken mit der Bezeichnung als »imperator tercius«. Aus einem vor längerer Zeit in Diedenhofen gemachten Funde haben wir durch die Auflösung einer Privatsammlung eine Anzahl Metzer Pfennige der Ottonenzeit erhalten, welche sich durch besondere Roheit des Gepräges, den Mangel einer Umschrift und technische Eigentümlichkeiten auszeichnen. Ein Novum, einen Pfennig des Grafen Siegfried von Nordheim vom Typus der Otto-Adelheidpfennige hat neben anderen minder wichtigen Geprägen ein in der Umgebung von Gnesen gehobener Schatz geliefert. Weitere deutsche Denare der alten Kaiserzeit, welche neue Stempelverschiedenheiten bieten, entstammen den Funden von Alt-Ranfft und Zotwitz. Einem Funde aus der Gegend von Gran verdanken wir eine Anzahl von Pfennigen weltlicher Herren der innerösterreichischen Lande, welche den Friesachern vorausliegen und bisher unbekannt gewesen sind. Eine schöne Einzelerwerbung bildet der Denar des Bischofs Gerhard von Osnabrück (1192—1216) vom Kölner Typus. Unter den Bracteaten sind namhaft zu machen die einzige vollständige Reihe der Fundstücke von Praussnitz, einige Schriftbracteaten des Fundes von Seega, ein großer Saalfelder Bracteat mit zwei Fischen und ein Pfennig von Tannrode. — Bedeutsamer ist der Zuwachs aus den beiden letzten Jahrhunderten des Mittelalters. Bei der Versteigerung der Kirchnerschen Sammlung sind die wichtigsten Schillinge des Mailacher Fundes von Coburg, Eisfeld, Hildburghausen, Römhild, sowie der Hassfurter des Bischofs Gerhard von Würzburg

(1372—1400) erworben, von denen einige nur in diesen Exemplaren bekannt sind. Auch die etwa gleichzeitigen Wiesbadener Pfennige des Grafen Walram von Nassau und ein zu Mergentheim geprägter einseitiger Pfennig der Komturei des Deutschherrenordens sind neue Erscheinungen. Der zu Dökkingen gehobene Fund bayerischer Schwarzpfennige hat namentlich den Münzen von Öttingen, Passau und Salzburg Ergänzungen zugeführt. Als selten sind ein Plappert von Ulm, ein bergischer Turnosgroschen des Kaisers Ludwig des Bayern (1314—1347) und ein zu Liverdun geprägter Groschen des Bischofs Amadeus von Toul (1320—1330) zu bezeichnen. Hervorragend ist besonders die Reihe der mittelalterlichen Goldmünzen, unter denen genannt sein mögen der Floren des Grafen Albert IV. von Görz (1327—1374), der steirische Floren des Erzherzogs Albrecht V. von Österreich (1404—1439), ein Unicum, der Idsteiner Goldgulden des Grafen Walram von Nassau, der von dem Herzog Georg dem Bärtigen von Sachsen als Statthalter von Friesland (1504—1515) geprägte Goldgulden, welcher bisher nur litterarisch bekannt war, und der Dukat des Johann V. Turzo, Bischofs von Breslau, aus dem Jahre 1520, gleichfalls ein Unicum. — Auch unter den neuzeitlichen Goldmünzen sind einige seltenere Stücke wie der Schleswiger Goldgulden des Königs Christian III. von Dänemark (1533—1559), der Goldgulden des Bischofs Martin von Eichstädt vom Jahre 1560 und namentlich der Magdeburger Doppeldukat des nachmaligen Brandenburger Kurfürsten Joachim Friedrich ohne Jahresbezeichnung. Von den Talern des XVI. Jahrhunderts sind hervorzuheben die der Grafschaft Honstein, des Bistums Eichstädt, der Städte Hervord und Thann und besonders der Taler des Herzogs Heinrich des Jüngern von Braunschweig-Lüneburg zu 72 Kreuzern und der vierfache Jägerndorfer Taler des Markgrafen Georg Friedrich vom Jahre 1599. Die beste der erworbenen Kippermünzen ist wohl ein Zwölfkreuzerstück des Freiherrn Thomas von Ehrenfels, des Besitzers der Herrschaft Haldenstein in Graubünden. Zahlreich sind wiederum die Ergänzungen, welche die Reihen der brandenburg-preußischen Münzen erfahren haben; unter ihnen befinden sich Seltenheiten wie der Schilling des Kurfürsten Joachim I. vom Schwabacher Typus, der halbe Schilling des Kurfürsten Joachim Friedrich vom Jahre 1599, der Dukat desselben Fürsten von 1606 und das Probestück zu einem Neuenburger Zehnkreuzer von 1713; auch der preußischen Goldmünzen des XVIII. Jahrhunderts sind viele. Am eingreifendsten aber ist die Erwerbung der Heisingerschen Sammlung deutscher Kupfermünzen, welche nach Ausscheidung der Dubletten 3250 Stück, unter ihnen namentlich gegen 1200 westfälische Münzen, aber auch reiche Folgen für die geistlichen Fürstentümer und die Städte außerhalb Westfalens unserer Sammlung zugeführt hat, in welcher die Scheidemünzen bisher vernachlässigt gewesen sind. — Von den außerdeutschen Münzen seien nur wenige der hervorragendsten Stücke genannt: ein Runenpfennig des Königs Sven Esthridson von Dänemark (1047—1076), der Floren des Königreiches Maiorka, eine Prägung, von der man bisher nur durch eine urkundliche Erwähnung unterrichtet gewesen ist, ein Veroneser Teston des Kaisers Maximilian I. vom Jahre 1516 und ein goldener Bonnet des Königs Jakob V. von Schottland vom Jahre 1540. Die umfassendste Vermehrung aber hat ein kleinasiatischer Fund gebracht, nämlich gegen 130 im Stempel verschiedene Gigliati der älteren Hochmeister der Johanniter auf Rhodus (mit Ausnahme des Fulko), der Genuesen auf Chios und des Königs Robert von Neapel (1309—1343). Einem Funde derselben Herkunft verdanken wir auch 80 kleine türkische Silbermünzen aus dem Ende des XV. Jahrhunderts. — Die erworbenen Medaillen gehören im wesentlichen der unmittelbaren Gegenwart an. Unter den Künstlern sind die Deutschen R. Mayer in Karlsruhe, Heinz Müller in Berlin, P. Sturm in Leipzig, die Österreicher Kautsch, Scharff, Tautenhayn und namentlich R. Marschall und die Franzosen Bottée, Chaplain, Niclausse und Roty vertreten. Von etwas älteren Stücken sind hervorzuheben zwei Gußmedaillen von A. Luerssen auf Weierstraß und von Fr. Brandt auf den hannoverschen Medailleur Fritz. Dem XVI. Jahrhundert entstammt nur ein einziges, dafür aber um so hervorragenderes Kunstwerk, ein zweiseitiges Holzmodell von der Hand des Hans Kels aus dem Jahre 1538, das bei einem Durchmesser von 51 mm

auf der Hauptseite das Bild des bekannten Fuggerschen Geschäftsführers Georg Herman in seinem 47. Lebensjahre trägt und auf der Kehrseite ein brennendes Licht über Waffenstücken, umgeben von einem Kranze und begleitet von der Aufschrift: VSV·CON SVMOR; dem Armabschnitt ist zwar in späterer Zeit das irreführende Monogramm Dürers eingeschnitten, im übrigen ist das Stück jedoch, von einigen geringfügigen Absplitterungen abgesehen, vorzüglich erhalten; in seiner ganzen Erscheinung und künstlerischen Wirkung ist es der nach ihm gegossenen silbernen Medaille weit überlegen.

Geschenke verdanken wir der Leitung der Industrie- und Gewerbe-Ausstellung in Düsseldorf (Preismedaille der vorjährigen Ausstellung von Heinz Müller) und den Herren A. E. Cahn in Frankfurt a. M., Amtsgerichtsrat Kirsch in Düsseldorf (französische Turnosen aus einem rheinischen Funde), Kammermedailleur Marschall in Wien, Professor R. Mayer in Karlsruhe, Bildhauer Sturm in Leipzig, Direktor Perrot in Koblenz.

MENADIER. DRESSEL

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Mit dem Beginn dieses Rechnungsjahres sind die wichtigsten der Denkmäler, die die Deutsche Orientgesellschaft bei ihren Grabungen an der Pyramide des Königs Ne-woser-rē' im Winter 1901/02 ans Licht gezogen hat, endgültig in den Besitz der Königlichen Museen übergegangen. Da über die dort gefundenen Altertümer selbst schon mehrfach berichtet worden ist (unter anderem in den Mitteilungen der D. O. G. Nr. 14), so seien hier nur die bedeutendsten der uns zugefallenen Stücke kurz genannt:

Aus dem Totentempel des Königs

Großes Relief aus Kalkstein, 2:2,5 m groß. Der König sitzt auf dem Thron, der Totengott Anubis reicht ihnm das Zeichen »Leben«, hinter dem Thron steht die Göttin von Unterägypten. Unten die Leibwächter des Königs, die in zwei Reihen einander gegenüberstehen und mit ihren gekreuzten Stäben den Zugang zum Thron sperren.

Eine größere Anzahl von Reliefs mit Götterdarstellungen.

Mehrere Bruchstücke eines großen Reliefs, das den König darstellte, wie er eine Gruppe von Feinden an den Schöpfen gefaßt hält und sie mit der Keule erschlägt. In den späteren Tempeln findet sich diese Szene immer an der Front der großen Tortürme.

Große Granitsäule in Form eines Bündels von Papyrusknospen aus dem offenen Hof des Tempels. Die Säule trägt den Namen des Königs.

Aus den Gräbern der Priester am Tempel

Der mit der Mumie und allen Beigaben völlig erhaltene Sarg des Priesters Jen-emjechwet aus der Zeit um 2000 v. Chr.

Aus den Gräbern der Spätzeit

Schöner Holzsarg eines Ausländers, in Mumienform; der Mann trug außer seinem semitischen Namen Abham noch den ägyptischen: »König Hophra lebt«.

Aus dem Griechenfriedhof

Die Papyrushandschrift mit dem Gedicht des Timotheus von Milet »Die Perser« (herausgegeben von U. von Wilamowitz. Leipzig, Hinrichssche Buchhandlung).

Der ägyptische Sarg des Besitzers der Handschrift und die ihm beigegebenen Gegenstände.

Schöner griechischer Holzsarg mit Satteldach, mitsamt den bei ihm gefundenen Vasen und einer interessanten Holzbüchse für Augenschminke.

Von den sonstigen Erwerbungen des vergangenen Vierteljahrs sind erwähnenswert:

Eine Schminkbüchse aus Fayence mit doppelter Wandung. Die äußere Wand ist mit durchbrochen gearbeiteten Darstellungen von Göttern und Fabeltieren verziert (etwa 700 v. Chr.).

Ein Gegengewicht, wie man es hinten an den Perlenkragen trug, aus schöner Fayence. Ptolemäerzeit.

Eine Reihe von Siegelzylindern und Skarabäen.

Ein gnostischer Siegelstein mit hieroglyphenähnlichen Schriftzeichen.

Es wurde der Anfang zu einer Sammlung von Diapositiven für Vorträge gemacht.

Von Publikationen der Abteilung erschien das zweite Heft der »Ägyptischen Inschriften«.

i. V.
SCHÄFER

G. VORDERASIATISCHE ABTEILUNG

Erworben wurden etwa 50 beschriebene Tontafeln aus altbabylonischer Zeit.

Die Photographiensammlung erhielt durch Dr. Koldeweys und Andraes photographische Aufnahmen auf den babylonischen Grabungsstätten fortgesetzt wertvolle Bereicherung.

DELITZSCH

H. BIBLIOTHEK

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Verwaltung des Königl. Hohenzollern-Museums in Berlin: Führer durch das Hohenzollern-Museum. Neue Ausgabe. Berlin 1903.

Königl. Preußische Akademie der Wissenschaften in Berlin: Sitzungsberichte der Königl. Preußischen Akademie der Wissenschaften, 1903, I—XXIV.

Kais. Deutsches Archäologisches Institut: R. Delbrück, Die drei Tempel am Forum holitorium in Rom. Rom 1903.

Senat der Königl. Akademie der Künste in Berlin: Chronik der Königl. Akademie der Künste zu Berlin 1901/02. Berlin 1902.

Vom Rektor der Kaiser-Wilhelms-Universität in Straßburg: Das Stiftungsfest der Kaiser-Wilhelms-Universität in Straßburg am 1. Mai 1903. Straßburg 1903.

Generaldirektion der Königl. Sammlungen in Dresden: Führer durch die Königl. Sammlungen zu Dresden. 7. Aufl. Dresden 1903.

Deutsche Orient-Gesellschaft: F. Delitzsch, Im Lande des einstigen Paradieses. Stuttgart 1903.

Verwaltung des Kunstgewerbe-Museums in Leipzig: Jahresbericht 1902. Leipzig 1903.

Kölnischer Kunstgewerbe-Verein: XII. Jahresbericht für das Rechnungsjahr 1902 nebst Mitteilungen über das Kunstgewerbe-Museum. Köln 1903.

Herr Schulrat Dr. A. Stuhlmann in Hamburg: Gewerbeschulwesen zu Hamburg. Bericht über das Schuljahr 1902/03.

Christlicher Kunstverein der Erzdiözese Köln: Jahresbericht über den Stand und die Wirksamkeit für das Jahr 1902.

Komitee des Plymouth Museum and Art Gallery: Fourth Annual Report. Plymouth 1903.

Verwaltung des Museum of Fine Arts in Boston: Twenty-seventh annual report for the year 1902. Cambridge 1903.

Herr Francesco Pozzo, Avv., Sindaco von Genua: Relazione sul restauro dei quadri della Galleria del Palazzo Rosso. (Genova 1903.)

Herr Dr. Max J. Friedländer in Berlin: M. J. Friedländer, Meisterwerke der Ausstellung zu Brügge (Text). München 1903.

Herr Prof. Dr. Karl von Amira in München: K. v. Amira, Die große Bilderhandschrift von Wolframs Willehalm. München 1903. (Separat-Abdruck.)

Herr Dr. Gustav Ludwig in Venedig: P. Molmenti und G. Ludwig, Vittore Carpaccio. Florence 1903.

Herr Dr. E. Nachmanson in Upsala: E. Nachmanson, Laute und Formen der magnetischen Inschriften. Upsala 1903.

Herr Ingenieur Gennaro Matrone in Boscotrecase bei Neapel: Précis historique sur les fouilles exécutées par Mr. l'ingénieur J. Matrone près de l'ancienne bourgade de la Marine de Pompei. Castellamare di Stabia 1903.

Herr Augusto Franco in Florenz: Nozze Aruch-Mondolfi. Correzione numismatica di A. Franco ad un paragrafo del Vocabolario della Crusca. Firenze 1903.

LABAN

J. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

EUROPA

Geschenke. Frau Geheimrat Virchow: eine moderne Drahtfibula aus der Bretagne und ein Tongefäß aus Mähren. — Herr Müse-

beck: einen auf Rügen gefundenen Gniddelstein (Instrument zum Glätten von Nähten).

INDIEN

Geschenke. Frau Geheimrat Virchow: ein Kris und ein Messer aus Java. — Herr Helfferich aus Süd-Sumatra: ein Schwert aus Timor und ein gestickter Seidenstoff aus dem Laos. — Herr Professor Fischer: eine größere Sammlung Ethnographica der Stämme aus dem Grenzgebiet zwischen Birma und Siam. — Herr Dr. Heintges, Konsul in Saïgon: eine Sammlung von Modellen von Waffen usw. aus dem Sulu-Archipel. — Herr Dr. Stönner: ein seidenes gesticktes Kleidungsstück aus dem Laos.

Ankäufe. Eine große Sammlung von Photographien aus Vorderindien. — Das Modell eines Schivatempels und einer Moschee aus Vorderindien. — Zwei Tempelschnitzereien aus Siam. — Eine Steinskulptur (Affe) aus Java. — Ethnographica von der Insel Botel Tobago (Formosa). — Ein Schuh aus Delhi.

Erworben wurde ferner durch Vermittelung des Ethnologischen Hilfskomitees durch Herrn Dr. Stönner auf seiner im Auftrage der General-Verwaltung der Königlichen Museen unternommenen Reise zum Congrès International des Études d'Extrême Orient in Hanoï eine größere Sammlung von Papierabklatschen der Reliefs des Tempels von Angkor-Vat, ferner eine Sammlung ethnologischer Gegenstände aus Tonking, Kambodscha und Siam, sowie etwa fünfzig Handschriften in kambodschanischer Sprache, darunter eine Erklärung des Trai phum.

VORDERASIEN

Geschenke. Herr Regierungsbauführer G. Jacoby in Nienburg a.W.: einen silbernen Ohrring nebst einer hübschen seidenen Geldtasche aus Nord-Syrien. — Herr von Lecoq in Charlottenburg: eine kleine Sammlung von Gebrauchsgegenständen der Kurden aus Nord-Syrien. — Herr Professor Dr. M. Hartmann in Charlottenburg: eine Spindel aus Yarkend.

CHINA

Geschenke. Dr. Auburtin: ein Abdruck einer buddhistischen Druckplatte (Gelübdeschein). — Herr O. Zimmer: ein Buch mit Plänen von Tempeln in der Provinz Kiangsu.

Ankäufe. Ein großes kaiserliches Siegel. — Ein Geschenkscepter aus weißem Nephrit; der eingravierte Text ist vom Kaiser Ch'ien-lung entworfen und datiert 1737 n. Chr. — Ein Paar Doppeltassen aus grünem Nephrit; der eingravierte Text ist ebenfalls vom Kaiser Ch'ien-lung entworfen und datiert 1746 n. Chr. — Eine Anzahl lamaistischer Bilder, welche bisher als Leihgabe dem Museum überwiesen waren. — Lamaistische Bronzen, darunter zwei Porträtfiguren: Blo-bzang rgya-mtso und 'p'ags-pa blo-bzang ye-šes dpal-bzang-po. — Ein blauseidenes Leichentuch mit goldgestickter Lantsa und chinesischer Schrift.

Eingetauscht. Zwei Mandschudiplome, ein Mönchsbild, 40 Abreibungen und ein geomantischer Kompaß.

JAPAN

Geschenke. Herr Konsul Heinze: ein kleines Album mit Abbildungen formosanischer Landschaften und Volkstypen (Taiwan meisho shashinjô) und eine Karte von Formosa. — Herr Dischler: ein seidenes Tuch, darauf Sektengenealogie beginnend mit Câcyammi, endend mit Ryûgoku, datiert: 1811 n. Chr. — Herr Shujirô Watanabe: Sieben japanische Bücher und zwar: 1. Dai hihon sūgakushi, Geschichte der japanischen Mathematik, 2. Kwaikyû kiji, Retrospektive Geschichte, 3. Kokubungakushi jûkô, 4. Kaikoku sentô teitoku Perry-Perry, der erste Erschließer Japans, 5. Bukkyô kingen shû, 6. Shinsen nihon bunten, neue japanische Grammatik, 7. Jû-kun-shô shôkai. — Herr Geheimer Sanitätsrat Dr. Bartels: ein Apparat für erotische Zwecke. — Herr A. von Lecoq: eine Übersetzung der Chûshingura (Blutrache der 47 Rônin) und ein Album: Military costumes in Old Japan, published by K. Ogawa.

Ankäufe. Eine Buddhafigur mit sehr interessantem Aureol. — Zwei Drucke auf gekrepptem Papier. — Die Fortsetzung des großen kunstgeschichtlichen Werkes: Kokkwa. — Einige Ethnographica aus dem Gebiete der Ainus.

WESTAFRIKA

Geschenk. Herr Hauptmann Langheld: eine Sammlung aus dem westlichen Sudân.

Leihgabe. Herr und Frau Hauptmann Langheld: eine Anzahl wichtiger Stücke aus Kamerun.

Ankäufe. 18 Stücke aus dem Kongo-Becken.

OSTAFRIKA

Geschenke. Herr Missionar Cleve: eine Sammlung aus Usaramo. — Herr Pastor Meinhof: Bogen und Pfeile aus Usambara.

Ankäufe. Sammlungen aus Uganda, Ruanda und Usambara.

OZEANIEN

Geschenk. Herr E. Metze: einen Gürtel von den Karolinen und einen Wasserbehälter von den Marshall-Inseln.

ANTHROPOLOGISCHE SAMMLUNG

Ankäufe. Acht Schädel und ein Skelett aus Peru.

NORDAMERIKA

Geschenk. Department of the Interior, Canada: eine Karte der Provinz Manitoba.

Ankauf. Eine Tasche aus Seehundsdärmen von den Aleuten.

MITTELAMERIKA

Überweisung durch den Herrn Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten: eine Anzahl von Photographien von mexikanischen Altertümern.

Geschenk. Frau Geheimrat Virchow: ein Tierkopf aus Ton von Haiti.

Ankäufe. Eine Anzahl von Scherben und sonstigen Altertümern der Cliffdwellers von der Sierra Madre (Nord-Mexiko). — Ein Tonfläschchen mit Relieffigur und Hieroglyphen aus Copan (Honduras). — Ein menschlicher Unterarm aus grünem Stein aus Tecpam (Guatemala).

Austausch. Gipsabguß eines die Federschlange darstellenden Steinreliefs.

SÜDAMERIKA

Geschenke. Herr Lührsen, Deutscher Gesandter in Bogotá: ein Bruchstück eines Tongefäßes aus Tujuelo in Kolumbien. — Frau Geheimrat Virchow: eine Lama-Figur aus Gold, ein kleines silbernes Gefäß und eine kleine Horndose aus Peru.

Ankäufe. Eine hervorragende Sammlung von kolumbischen Goldfunden. — Tongefäße, Gewebe und einige sonstige Gräberfunde aus Peru und dem nördlichen Chile nebst einigen Photographien. — Ein Tonstempel mit Relief aus Ecuador.

BASTIAN.

II. VORGESCHICHTLICHE ABTEILUNG

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Schlossermeister Radlach in Berlin: zwei verzierte Tongefäßscherben von Lieskau, Kr. Luckau. Herr Rittmeister der Reserve Badicke in Schönfeld: Tongefäßscherben von Schönfeld, Kr. Königsberg i. N. Herr Friedrich von Schierstädt in Skyren: Feuersteinmesser von Skyren, Kr. Krossen. Herr Dr. Hartwich, praktischer Arzt in Havelberg: ein Steinbeil von Havelberg, Westpriegnitz. Die Gemeindevertretung in Laaslich: Urnen von Laaslich, Westpriegnitz. Herr Besitzer Regling in Felchow: drei Tongefäße von Felchow, Kr. Angermünde. Herr Rittergutsbesitzer Brandhorst-Satzkorn auf Satzkorn: Bronzekelt, Bronzepinzette und Urnen mit eisernen Beigaben von Fahrland, Osthavelland. Herr Mühlenbesitzer Müller in Klein-Leppin: eine Urne und einen Tonwirtel von einem Gräberfelde in Klein-Leppin, Westpriegnitz. Herr Direktor Breuer in Friedenau: einen halben Bronze-Halsring von Linow, Kr. Prenzlau. Herr Dr. Albrecht in Charlottenburg und Herr Dr. Götze in Groß-Lichterfelde: slawische Tonscherben vom Borchelt bei Freesdorf, Kr. Luckau. Herr Kantor Richter in Wahrenbrück: verzierte Tongefäßscherben von Nexdorf, Kr. Luckau.

Von dem Königlichen Regierungspräsidenten in Potsdam, Herrn von Moltke, wurden Tongefäßscherben, welche auf einer alten Ansiedelungsstätte bei Nedlitz, Kr. Osthavelland, gefunden wurden, überwiesen. Der Herr Regierungspräsident in Frankfurt a. O. überwies einen bei Zehden, Kr. Königsberg i. N., gefundenen verzierten Tonscherben.

Ankäufe. Eine große Sammlung vorgeschichtlicher Altertümer aus verschiedenen Gegenden, vorwiegend der Mark Brandenburg (Langerhans). Zwei Urnen mit eisernen Beigaben von Löwenbruch, Kr. Teltow. Teil eines Hacksilberfundes von Julienwalde, Kr. Angermünde. Vorrömische Tongefäße und eine römische Urne mit Beigaben von Riede-

beck, Kr. Luckau. Eine kleine Sammlung von Tongefäßen von Lieskau, Kr. Luckau.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung. Funde von Felchow, Kr. Angermünde. Feuersteingeräte, Tonscherben usw. vom großen Burgwall bei Havelberg, Westpriegnitz. Tonscherben, Tierknochen usw. aus einer Ansiedelungsstelle bei Nedlitz, Osthavelland. Steingerät und Beigabenreste von Fahrland, Osthavelland. Schleifstein, Klopfstein usw. von Glöwen, Westpriegnitz. Urne mit Bronzefibel und Perle, sowie Scherben von Pritzwalk, Ostpriegnitz. Neolithische Gefäßscherben und Feuersteingeräte von Freiwalde, Kr. Luckau. Tongefäße von Lieskau, Kr. Luckau, und von Riedebeck, Kr. Luckau.

PROVINZ WESTPREUSZEN

Von der Königl. Ansiedelungskommission in Posen wurden zwei Urnen und Scherben aus einem Steinkistengrabe bei Mirotken, Kr. Preußisch-Stargard, überwiesen.

Ankauf. Zwei Urnen von Neugut bei Kulm und Beigaben aus zwei Skelettgräbern von Kaldus bei Kulm.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung. Urnen, Mahlsteine, Klopfsteine usw. von Mirotken, Kr. Preußisch-Stargard.

PROVINZ POMMERN

Geschenke. Herr Bildhauer Döpke in Steglitz: slawische Topfscherben, Tierknochen u. a. von einem Burgwall bei Wulkow, Kr. Saatzig. Herr Oberamtmann Elfeldt in Neubauhof, Kr. Franzburg: 2 Urnen von Neubauhof.

Ankauf. Teil eines Hacksilberfundes von Belgard.

PROVINZ POSEN

Geschenke. Von der Königl. Ansiedelungskommission in Posen wurde eine Urne von Gurkizagayne, Kr. Schubin, sowie ein Tongefäß und Scherben von Ludom, Kr. Obornik, überwiesen. Herr Eisenbahn-Betriebsleiter Preuß in Znin: Beigefäß von Gurkizagayne und Steinhammer von Krolikowo, Kr. Schubin. Herr Rittergutsbesitzer Schmidt in Bomblin: acht Tongefäße und vier Bruchstücke von Bomblin, Kr. Obornik. Herr Oberinspektor Mager in Bomblin: vier Tongefäße von Bomblin, Kr. Obornik.

Ankäufe. Tongefäße, kleine Bronzen usw. aus den Kreisen Fraustadt und Bomst. 27 Tongefäße, 3 Bronzen und Steine von Luschwitz und Weine, Kr. Fraustadt. 25 Tongefäße und 3 Bronzenadeln von Luschwitz, Kr. Fraustadt. Gefäße und Beigaben von Luschwitz und Weine, Kr. Fraustadt, und Gorsko, Kr. Bomst.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung. Urnen, Scherben usw. von Gurkizagayne, Kr. Schubin. Tongefäße, kleine Bronzen usw. von Ludom, Kr. Obornik.

PROVINZ SCHLESIEN

Geschenke. Herr Major Hartmann in Charlottenburg: zwei eiserne Fibeln von Glogau. Dem Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer in Breslau sind folgende sehr willkommene Funde zu verdanken: Schüssel, Tasse und Scheibe aus Ton vom Gräberfelde von Dyhernfurth, Kr. Wohlau, Urne von Groß-Glogau und Tonschale von Jordansmühl, Kr. Nimptsch, sowie drei Nachbildungen von Steingeräten aus Skelettgräbern von Marschwitz, Kr. Ohlau.

Königl. Eisenbahndirektion Breslau II: neun Tongefäße und eine Klapper von Jakobsdorf, Kr. Schweidnitz.

Ankäufe. Golddrahtring, Bronzecelt, Feuerstein- und Steingeräte aus den Kreisen Militsch, Trebnitz und Groß-Wartenberg. 71 Tongefäße und zwei Bronzenadeln von Sulau, Kr. Militsch. 38 Tongefäße und vier Bronzebeigaben aus Malkwitz, Landkr. Breslau.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung. Vier Tongefäße und ein Feuersteinschaber aus Hockergräbern von Marschwitz, Kr. Ohlau.

PROVINZ SACHSEN

Geschenke. Herr Lehrer Vockeroth in Höddelsen: Tongefäßscherben von Höddelsen, Kr. Salzwedel. Herr Bielke in Oberschmon: neolithische Scherben, Feuersteingeräte usw. von Oberschmon, Kr. Querfurt. Herr Fabrikbesitzer W. Knauer in Kalbe a. S.: Tongefäße, Scherben und Tierknochen von der Zuckerfabrik in Kalbe a. S. Herr Landbriefträger Knothe in Wasserleben: ein neolithisches Gefäß und Scherben von Langeln, Kr. Wernigerode. Herr Oberpostschaffner Schütze in Falkenberg: Tongefäßbruchstücke von Falkenberg, Kr. Liebenwerda. Herr Kantor Richter in Wahrenbrück: verzierte Tongefäßscherbe von Winkel, Kr. Liebenwerda.

Ankäufe. Keltische Goldmünze von Thießen, Kr. Wittenberg. Eisengeräte von Kröbeln, Tongefäße u. a. von Kosilenzien, Lausitz und Winkel, Kr. Liebenwerda.

Tausch. Verzierter Steinhammer von Günzerode, Kr. Nordhausen.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung. Scherben, Knochen usw. von Oberschmon, Kr. Querfurt. Zwei Spinnwirtel, Scherben, Wandbewurf usw. aus einer Herdstelle in Kalbe a. S.

PROVINZ HESSEN-NASSAU

Ankauf. Gipsabguß einer Gigantensäule von Butterstadt, Kr. Hanau.

PROVINZ HANNOVER

Ankauf. Urnen von Gnarrenburg, Kr. Bremervörde.

MECKLENBURG-SCHWERIN

Geschenk. Herr J. Kähler in Waren: kleine Feuersteingeräte aus dem Müritzsee bei Waren und von Laage.

OLDENBURG

Ankauf. Zwei Feuersteinbeile und Bronzedolch aus dem »Riesbusch« bei Schwartau.

LIPPE-DETMOLD

Ankauf. Zwei Bronzearmringe aus der Gegend von Detmold.

KÖNIGREICH SACHSEN

Geschenk. Die Direktion der landwirtschaftlichen Lehranstalt in Pegau: Gerste- und Haferproben aus einer alten Herdstelle in Pegau.

Ankauf. Tongefäße von Nieska, Amtshauptmannschaft Großenhain.

THÜRINGEN

Geschenk. Karl Friedrich Graf Finck von Finckenstein in Prittag: ein Steinwirtel.

Ankauf. Fränkischer Grabfund von Weimar.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung. Bronzedolch und Nadel, Tongefäßscherben usw. aus einem Hügelgrabe bei Oberkatz, Meiningen.

HESSEN-DARMSTADT

Ankauf. Eisenschwert mit Bronzescheide von Mainz.

ELSASZ-LOTHRINGEN

Ankauf. Bronzeschwert von Fleury, Landkreis Metz.

ÖSTERREICH-UNGARN

Geschenk. Naturhistorisches Hofmuseum in Wien: Nachbildungen von Fundstücken aus verschiedenen Orten. Herr Professor Dr. Deichmüller in Dresden: Marmor aus den Marmorbrüchen an der Sazawa zwischen Sternberg und Rattey, Böhmen. Aus diesen Brüchen stammt wahrscheinlich der Marmor, aus dem die Marmorarmringe von dem steinzeitlichen Gräberfelde von Rössen gefertigt sind.

Ankäufe. Zwei kleine Sammlungen verschiedener Altertümer aus Ungarn.

SCHWEIZ

Ankauf. Zwei Grabfunde von S. Pietro, Kanton Tessin.

FRANKREICH

Ankauf. Bronzeschwert und Hälfte einer verzierten Gußform für Bronzecelte aus der Marne.

BELGIEN

Im Austausch von Nachbildungen wurde eine solche von einem facettierten Steinhammer aus Termonde in Ostflandern erworben.

VOSS

K. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Erwerbungen

Türangel, Schmiedeeisen, Frankreich, Anfang XIII. Jahrhundert.

Anhänger, Gold, emailliert und mit Steinen besetzt, Deutschland, Mitte XVII. Jahrhundert.

Teile eines Kaffeeservices, Berlin um 1770.

Medaillon mit dem Porträt des Modellmeisters Friedrich Elias Meyer, Berlin um 1780.

Anbietplatte. Meißen um 1780.

20 Nachbildungen mittelalterlicher Kirchengeräte von der kunsthistorischen Ausstellung in Düsseldorf 1902.

Geschenke

Herr Jagdmaler Christopher Drathmann. Ofenkacheln, glasierter Ton. Schlesien, Mittelalter.

Frau Dr. Langgaard. Sechs Häubchen verschiedener Technik. Deutschland, XVIII. Jahrhundert.

Arbeiten neuerer Industrie

Von Herrn Ashbee in London. 16 Bucheinbände, welche in der unter der Leitung des Herrn Ashbee stehenden Guild of Handicraft in London ausgeführt sind.

i. V.
BRÜNING

II. BIBLIOTHEK

Die Bibliothek und Ornamentstichsammlung wurden um 128 Werke und 1108 Einzelblätter vermehrt.

Aus den Erwerbungen der Ornamentstichsammlung seien erwähnt:

Calepino, Lucidario di recami. In Venetia 1563.

Houthusius, Exemplaria sive formulae scripturae. Antwerpen 1591.

Kleiner, Ein new Cantzleisch Fundamentbüchlein. Zürich 1553.

Krammer, Schweif-Bvchlein. Köln 1611.

Kasemann, Architectvre. Cölln 1644.

Eine Folge von 18 Blatt Gefäßteilen eines unbekannten Punzenstechers.

Ergänzt wurden einzelne Ornamentstichfolgen von SIBMACHER, SOLIS, dem Meister von 1551, LONDERSEEL, STEFAN HERMAN, ZOAN ANDREA, MIGNOT, LEBLON, EISLER, HANIAS, HINCK, BANG, AUBERT PARENT u. a.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Herr Direktor Arthur Gwinner in Berlin, dem wir den Grundstock unserer Sammlung von älteren japanischen Farbenholzschnitten verdanken, schenkte weitere 9 wertvolle Blätter von Utamaro und Hiroshige.

Der Provinzial-Ausschuß der Provinz Schlesien in Breslau: Bilderwerk schlesischer Kunstdenkmäler, im Auftrage des Provinzial-Ausschusses von Schlesien, bearbeitet von Hans Lutsch. Herausgegeben vom Kuratorium des Schlesischen Museums der Bildenden Künste. Text und Tafeln in drei Mappen. Breslau 1903.

Herr E. J. Dardenne in Andenne: E. J. Dardenne, Marques et monogrammes de faiences andennais. Bruxelles 1902.

Firma Genzsch & Heyse in Hamburg: 70 Jahre der Schriftgießerei Genzsch & Heyse in Hamburg 1833—1903. Hamburg 1903.

Firma Velhagen & Klasing in Leipzig: W. Fred, Die Wohnung und ihre Ausstattung. Bielefeld, Leipzig 1903.

Herr Professor Dr. Alfred G. Meyer in Charlottenburg: Alfred G. Meyer, Otto Eckmann. Stuttgart 1903.

Herr Professor Adolf Fischer in Zehlendorf: Adolf Fischer, Wandlungen im Kunstleben Japans. Berlin 1900.

Einzelblätter, Plakate, Exlibris und andere graphische Arbeiten schenkten u. a. die Herren Marcus Behmer (Berlin), Regierungs- und Baurat Hesse (Frankfurt a. O.), Regierungsbaumeister Hans Jessen (Berlin), Ernst Neumann (München), Th. Oppermann (Kopenhagen), Philipp von Zabern (Mainz), Husaren-Regiment Kaiser Franz Josef (Schleswig), Kasino-Verwaltung des Offizier-Kasinos des Truppen-Übungsplatzes Döberitz (Döberitz).

Die Freiherrlich von Lipperheidesche Kostümbibliothek wurde um 31 Bände und 15 Einzelblätter vermehrt.

Als Geschenk ist zu verzeichnen:

Fräulein Rose Julien in Berlin: 13 Blatt Photographien Thüringischer Volkstrachten.

i. V.
LOUBIER

III. UNTERRICHTS-ANSTALT

Schuljahr 1902/03

Das Sommerquartal wurde am 16. April begonnen und am 27. Juni geschlossen.

Die Zahl der Schüler betrug:

	Tagesschüler		Abend-schüler	Zu-sammen
	Voll-schüler	Hos-pitanten		
Schüler . . .	115	2	183	300
Schülerinnen	48	32	77	157
Zusammen	163	34	260	457

von denen insgesamt 990 Plätze belegt wurden.

Veränderungen innerhalb der Lehrerschaft sind nicht eingetreten. EWALD

II. ZEUGHAUS

1. JULI 1902 — 30. JUNI 1903

Überweisungen

Se. Majestät der Kaiser und König. Langobardischer Helm. VI.—VII. Jahrh.

Se. Majestät der König Georg von Sachsen. Feldzugssäbel weiland des Königs Albert von Sachsen, 1870/71.

Königl. Kriegsministerium. Ausgediente Fahnen und Standarten der Regimenter des III. und V. Armeekorps. — 5 Fahnen des 1., 5. und 6. Ostasiatischen Infanterie-Regiments.

Strombauverwaltung Koblenz. Geschützrohr. XV. Jahrh. Gefunden im Rhein.

Museum für Völkerkunde. Gotisches Schwert. XV. Jahrh. Gefunden in der Mark.

Herr Major a. D. von Linstow, Harzburg. Uniformen usw. von 1848.

Herr Stabsarzt Dr. Velde, Berlin. Chinesischer Raketenapparat und ein Geschützrohr. XVIII. Jahrh.

Herr Gustav Jacoby, Berlin. Japanisches Prunkschwert. XVII. Jahrh. 2 Pfeilspitzen.

Herr Generalleutnant z. D. von Rabe. Feldmarschallstab usw. des Feldmarschalls Grafen von Wrangel. Verliehen 1857.

Erwerbungen

2 Herzogl. Preußische Standarten. XVII. Jahrh.

20 Friderizianische Fahnen. XVIII. Jahrh.

2 Markgräflich Brandenburgische Fahnen. XVIII. Jahrh.

Herzogl. Preußische Trabantenhelmbarte, reich geätzt. Um 1600.

Herzogl. Preußisches Handgeschütz mit Radschloß. XVI. Jahrh.

Markgräflich Brandenburgischer Bronzemörser. Gegossen von Joh. Conr. Roth in Vorchheim 1707.

Brandenburgische vierpfündige Bronzekanone. Gegossen zur Erinnerung an die Stiftung des Ordens de la sincérité. 1706.

Preußische zehnpfündige schwere Haubitze. 1766.

7 Preußische Offiziersspontons. 1740—1786.

31 Markgräflich Brandenburgische Partisanen. 1650—1706.

13 Markgräflich Ansbachische Kurzgewehre. 1735—1763.

Trommel vom Preußischen Regiment Württemberg um 1757.

5 Aquarellbilder Preußischer Artillerie und Kavallerie. 1827.

Fußturnierharnisch, gebläut, reich geätzt und vergoldet, 1591 im Auftrage der Markgräfin Sophie von Brandenburg, Tochter des Kurfürsten Johann Georg, für ihren Gemahl Kurfürst Christian I. von Sachsen, von Anton Pfeffenhauser in Augsburg geschlagen.

Schwert mit tauschierter Klinge, auf dem Bronzeknauf Löwe und Adler. Gefunden im Pregel. XIII. Jahrh.

2 Schwerter. Gefunden im Rhein. XIII. und XIV. Jahrh.

Schwert. XIV. Jahrh.

3 Fußknechtspieße (Schweiz). XIV. Jahrh.

Luntenschloßgewehr. Nürnberg. XV. Jahrh.

2 orientalische Flinten. XVIII.—XIX. Jahrh.

Tromblonkarabiner. Orient. XVIII.—XIX. Jahrh.

Messingpulverhorn, verziert in der Art des P. Flötner. Um 1540.

3 schmiedeeiserne Hakenbüchsen. XV. Jahrh.

2 schmiedeeiserne Kammerstücke alter Hinterlader. XV. Jahrh.

6 japanische Steigbügel, 5 Stichblätter und 2 Pfeilspitzen.

Sammlung von 200 Sporen, Steigbügeln und Trensen. VIII.—XVII. Jahrh.

Reich geätzte Helmbarte. Deutsch um 1560.

Reich geätzte Trabantenhelmbarte des Fürstbischofs Sittich von Hohenems. 1611.

V. UBISCH

BRESLAU
SCHLESISCHES MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE

Die Herstellung des Bilderwerks schlesischer Kunstdenkmäler ist beendigt, hat aber die Mittel des Museums in dem Maße in Anspruch genommen, daß Ankäufe für die Kunstsammlungen nicht ausführbar waren.

Für die Sammlung von Plaketten wurden einige Stücke von E. M. GEYGER erworben.

Die Sammlung von Kupferstichen, Radierungen und Lithographien moderner Meister wurde durch 199 Blätter,

der kunstwissenschaftliche Apparat durch 305 Bände und 197 Photographien vermehrt.

JANITSCH

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

STUDIEN
UND
FORSCHUNGEN

EIN SPANISCHES ZEICHENBUCH DER RENAISSANCE

VON ALBRECHT HAUPT

Vor einiger Zeit fiel mir in einem antiquarischen Katalog der Firma Jacques Rosenthal zu München das Angebot eines »Skizzenbuchs des Alonso Berruguete« in die Augen. Bei der grofsen Seltenheit spanischer Handzeichnungen der früheren Renaissancezeit schien mir das Buch von Wichtigkeit, und ich ersuchte die Firma, es mir auf einige Zeit zu überlassen und um die Erlaubnis, falls es meine Erwartungen erfüllte, in der Öffentlichkeit unter Wiedergabe einiger geeigneter Blätter darüber berichten zu dürfen.

Das mir daraufhin eingesandte Buch entsprach allerdings den durch die Beschreibung angeregten Vermutungen nicht, sondern erwies sich als sehr verschiedener Art, bietet indessen des Bemerkenswerten immerhin so viel und ist in Anbetracht der erwähnten Seltenheit spanischer Zeichnungen jener Zeit wertvoll und interessant, so dafs ich glaube, dafs eine Besprechung von kunstgeschichtlichem Interesse sein dürfte.

Zunächst präsentiert sich der heute noch 178 Blätter enthaltende Band in Quer-Quart in einem sehr charakteristischen spanischen Einband von früher graugrünem, heute grauem Atlas, welcher, freilich nicht mehr völlig gut erhalten, noch mit starken Resten reicher Stickerei in verschieden gedrehten Silberfäden prunkt. Die Deckel sind in dieser Silberstickerei mit hübschen Renaissanceornamenten wie mit einem Rahmen eingefafst und im inneren Felde ausgefüllt. Jedes Feld enthält in der Mitte ein ovales Wappen in einer Kartusche und mit einer Krone darüber, welches in jener bekannten wunderbar feinen spanischen Technik der zartesten farbigen Nadelmalerei über Goldfäden hergestellt ist. Die Ränder der Deckel sind mit Goldfäden kettenartig eingefafst; der Rücken zeigt zwischen den Rippen kleine Rosetten in Vierpafsform. Der dunkelrote Schnitt hat eine mit feinen Ornamentstempeln in einem höchst zierlichen gitterartigen Muster in Gold hergestellte Punzung.

Das Wappen auf der Vorderseite ist das der Familie Enriquez, das der Rückseite das der Herzöge von Infantado.

Man sieht schon aus dem Äufseren, dafs das Buch von Anfang an — denn der Einband ist offenbar der erste — in den besten Händen sich befand und sehr geehrt wurde. Aus Eintragungen im Innern des Buches ergiebt sich, dafs es später, der Schrift nach gegen 1600, im Besitze eines Don Ber.^{no} de Mendoça, 1707 in dem eines Arfe gewesen ist. (Die Arphe y Villafañe bildeten bekanntlich die berühmteste Goldschmiedefamilie Spaniens durch mehrere Jahrhunderte hindurch.)

Das Innere des Buches enthält, wie bemerkt, heute 178 Blätter, Quer-Quart, 145 auf 200 mm grofs, mit Federzeichnungen in Bister bedeckt; nur die zwei letzten Blätter tragen je zwei aufgeklebte Zeichnungen, Ornamente, deren Grund etwas ausgetuscht ist.

Das Papier ist ein mittelstarkes gelbliches Büttenpapier mit etwa 32 mm Drahtlinienweite und dem Wasserzeichen einer ausgestreckten Hand mit einem fünfzackigen Stern (Blume) auf dem Mittelfinger.

Wie die erste Eintragung am Schlusse des Buches ergiebt (Son las hosas debuxadas que hai en esto libro docientas y quatro hosas digo las debujadas. D. Ber.no de Mendoça),[1]) waren es ursprünglich 204 Blätter.

Dies entspricht auch der Paginierung, die von *a*—l_9 (das letzte Blatt der Zeichnungen ist herausgerissen) mit je 23 Buchstaben und einem Schlufszeichen für jede Zahl durchgeführt ist. Also immer *A*—*t*, *v*, *x*, *y*, *z*, ꝯ. Es steht weiter da: ai nuebe abecedarios hasta la m y ocho en todas las de mas letras digo ocho enteros y um hasta la m. D. Ber.no de Mendoça.[2])

Bis zum XVIII. Jahrhundert sind 26 Blätter verloren gegangen, denn weiter steht auf dem letzten Blatte: 1707 Actualmente ciento setenta y ocho. Arfe.[3]) Dieser Bestand hat sich bis heute erhalten.

Die durchlaufende Paginierung, die Gleichheit der nur auf der Vorderseite benutzten Blätter und der Darstellungsmanier der Zeichnungen, vor allem aber der Inhalt des ganzen Buches ergiebt ganz deutlich, dafs wir es hier keineswegs mit einem Skizzenbuche, sondern mit den Originalzeichnungen zu einem bedeutsamen Vorlagewerke zu thun haben (welches aber, soweit meine Kenntnis reicht, weder ganz noch teilweise herausgekommen ist), offenbar bestimmt zur Wiedergabe in Radierung. Als die Zeit der Entstehung ist spätestens die Mitte des XVI. Jahrhunderts, eher etwa die Zeit von 1530—1540 anzunehmen.

Den Inhalt des Buches bilden heute nachfolgende Gegenstände:

Das Wappen Karls V. *a*.
5 Blatt leere Wappenschilde, meist in Kartuscheform und meist gekrönt, je zwei auf einem Blatt. *h*—*m* (es fehlen deren also 6, *b*—*g*).
Das Wappen der Herzöge von Infantado. *n*.
11 Blatt Maureskenornamente, teilweise mit Bandwerk durchflochten. *o*—ꝯ.
10 Blatt Grotesken- und Rankenornamente. b_2, d_2—m_2 (es fehlen hier also deren 2, a_2 c_2).
4 Blatt ausländische Tiere (Rhinozeros, Kamel und Giraffe, Adler, Büffel). n_2—p_2 r_2 (es fehlt also 1 Blatt, q_2).
9 Blatt Pferdestudien, insbesondere von Köpfen und Beinen. t_2—ꝯ2, A_3—c_3 (es fehlt also 1 Blatt, s_2).
1 Blatt Bandornament. d_3.
6 Blatt Mauresken. e_3—g_3, n_3—p_3 (es fehlen also 5 Blatt, h_3—m_3).

[1]) Es sind die gezeichneten Sachen, die es in diesem Buche giebt, 204 — nämlich die Zeichnungen (ohne weifse Blätter).

[2]) Es sind neun Alphabete da bis zum *m*, acht in allen anderen Buchstaben, also acht ganze, und eins bis zum *m*.

[3]) Gegenwärtig 178. Arfe.





Abb. 1 u. 2. Alonso Berruguete (?)
Pferdedarstellungen
Federzeichnungen, aus einem spanischen Ornamentbuche

1 Blatt aufrechtes Ornament in Querfries, darin drei Tafeln mit pater, et filius, P͡S S͡ATV. q_3.
3 Blatt Flachornamente. r_3—t_3.
1 Blatt Maureske mit Mittelfeld, darin ein stehender Ziegenbock. v_3.
6 Blatt Mauresken. x_3—ꝯ$_3$, A_4, b_4.
1 Blatt Flachornament mit Mittelfeld, darin ein liegender Ziegenbock. c_4.
5 Blatt Mauresken. d_4—f_4, k_4, l_4 (es fehlen also 3 Blatt, g_4—i_4).
1 Blatt gemischtes Ornament mit Medaillon, einen sitzenden Fuchs enthaltend. m_4.
6 Blatt Mauresken. n_4—s_4.
6 Blatt Rankenornamente mit Grotesken untermischt. t_4—ꝯ$_4$.
1 Blatt mit verschiedenen Rankenornamenten, Fries, Oval, Dreieck. A_5.
3 Blatt Rankenornamente. b_5—d_5.
1 Blatt Mauresken. e_5.
3 Blatt Rankenornamente. f_5—h_5.
38 Blatt Mauresken. i_5—ꝯ$_5$, A_6—d_6, f_6—z_6 (es fehlt also Blatt e_6). Dies sind meist Friese, auch Medaillons; in 11 von ihnen sind allerlei Embleme, Ordenszeichen des goldenen Vliefses, Monogramme Christi, Buchstaben u. dergl. eingefügt.
1 Blatt Vogel Straufs. ꝯ$_6$.
22 Blatt Mauresken, teilweise mit Bandornament. b_7—z_7 (fehlt also a_7). Dabei Friese, Eckstücke, ein ABC, Waffenverzierungen, Runde, Verschlingungen, öfters mit Medaillons, darin Adler, Hirsch, Affe u. dergl.
13 Blatt Bandornamente und Mauresken, ꝯ$_7$, A_8—f_8, h_8—n_8 (fehlt also g_8), mit Mittelstücken, enthaltend Greif, Wolf u. dergl., Metallornamente, auch mit dem Wappen der Infantado.
17 Blatt Mauresken von anderer Hand, aufser x_8 und e_9; o_8—ꝯ$_8$, A_9, b_9, d_9, e_9, g_9, h_9 (es fehlen also 3 Blatt, c_9, f_9, i_9).
Zuletzt 2 Blatt Bandornamente und Mauresken, je zwei Friese auf gelb und braun getuschtem Grund, k_9, l_9 (es fehlt also m_9).

Diese Zeichnungen sind, wie oben bemerkt, mit Feder in brauner Farbe, wie es scheint Bister, ausgeführt und zeigen deutlich drei sehr verschiedene Hände. Die Erfindung der allermeisten Blätter kann in der That von *einem* Künstler herrühren, von dessen eigener Hand aber höchstens die neun Blätter mit Pferdestudien stammen dürften. Denn diese allein zeigen hinreichend selbständige Führung der Feder und eine Freiheit der Zusammenstellung, die sie als Originale erkennen läfst. Wie bei den zwei gegebenen Probeblättern t_2 und b_3, so bilden auf allen verschiedene Teile des Pferdes den Gegenstand der Studien, meist Vorder- und Hinterbeine sowie Köpfe, auch Hals und Brust; diese Teile im Ruhezustande oder bewegt bis zu lebhaftester Bildung (s. Abb. 1 und 2).

Da, wie bemerkt, diese Blätter allein eine eigene und selbständige künstlerische Handschrift aufweisen, so wird bei ihnen der Autor, wenn irgendwo, festzustellen oder zu vermuten sein.

Die andere Möglichkeit, dafs ein geschickter Ornamentist und Zeichner, der die übrigen Blätter erfunden hätte, sich durch einen ihn weit überragenden Mann diese neun Blätter aushilfsweise in sein Ornamentwerk hätte stiften lassen, wird deshalb abzuweisen sein, weil ein ganz beträchtlicher Teil der Groteskenornamente eine Kom-

position zeigt, die sie zu den charakteristischesten und besten ihrer Art und Zeit in Spanien zu rechnen uns veranlassen mufs. Wäre bei ihnen die Ausführung der Zeichnung auf der Höhe der delikaten und reizvollen Erfindung, so würden diese Zeichnungen einen Höhepunkt der spanischen Ornamentik bedeuten, dem sie sich an sich allerdings stark nähern. Bei ihnen steht jedoch der Zeichner hinter dem Erfinder um ein Fühlbares zurück.

Jene Pferdestudien sind übrigens nur ausnahmsweise nach der Natur gemacht, eine gröfsere Reihe von ihnen offenbar nach Bronzen; und wenn wir schärfer zusehen, so lassen sich da verschiedene Vorbilder feststellen. So insbesondere ganz sicher das Pferd des Gattamelata von Donatello, davon das rechte Hinterbein auf Blatt t_2 (s. Abb. 1), das rechte auf $\succ_2$; der Kopf und Hals auf t_2 dürften ebenfalls dahin gehören. Der

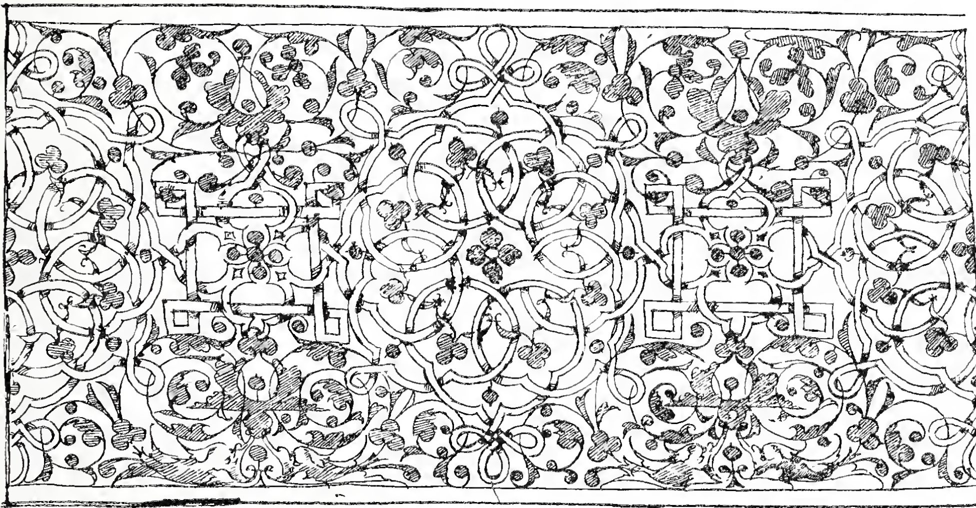


Abb. 3. (A. Berruguete erf.?)
Bandornament mit Maureske
Federzeichnung, aus einem spanischen Ornamentbuche

Kopf auf b_3 entstammt dem Pferde des Mark Aurel (s. Abb. 2). An mehreren anderen Extremitäten auf demselben Blatt glaube ich dasselbe Vorbild wiederzufinden. Der Stil dieser Zeichnungen ist der der entwickelten Renaissance. Das Pferd auf r_2 dürfte durch Lionardos Karton inspiriert sein.

Sind wir somit hier ganz sicher, dafs wir in diesen Studien der Mehrzahl nach in Italien nach bildhauerischen Arbeiten gemachte vor uns haben, während einige andere sich durch ihren ganz verschiedenen Charakter als nach der Natur in Spanien gezeichnet verraten, so dürfte es als notwendige Folgerung anzunehmen sein, dafs die Blätter von einem vorwiegend bildhauerisch thätigen spanischen Künstler, der im Anfang des XVI. Jahrhunderts in Italien, in Padua, Florenz und Rom gearbeitet oder gezeichnet hätte, herrühren müssen. Dieser Künstler hätte dann vielleicht auch Lionardos Karton in Florenz gesehen. Seiner zeichnerischen Art nach steht er bereits unter Michelangelos Einflufs.

Diese Annahmen, für welche jene neun Blätter sprechen, finden in der That in dem Leben Alonso Berruguetes, als dessen Werk traditionell das Zeichenbuch gilt, ihre Bestätigung. Berruguete war etwa von 1500 an bis gegen 1520 in Italien meist als Bildhauer, manchmal als Maler thätig. Er soll in Rom als Gehilfe Michelangelos gearbeitet, sogar auch 1505 in Florenz nach den bekannten Kartons des Michelangelo und Lionardo gezeichnet haben. Er führte in der figürlichen Bildhauerei den italienischen Stil in Spanien ein, während er im Ornamentalen und anderen Dingen einen eminent spanischen Charakter beibehielt.

Ein Weiteres, das wir aus unserem Buche entnehmen müssen, ist unter der Voraussetzung, dafs die Annahme eines einzigen Autors für das meiste richtig ist, die Bemerkung, dafs der auch zeichnerisch sehr gewandte Bildhauer-Verfasser gleichzeitig ein Ornamentiker ersten Ranges gewesen sein mufs. Die Vereinigung dieser Fähig-

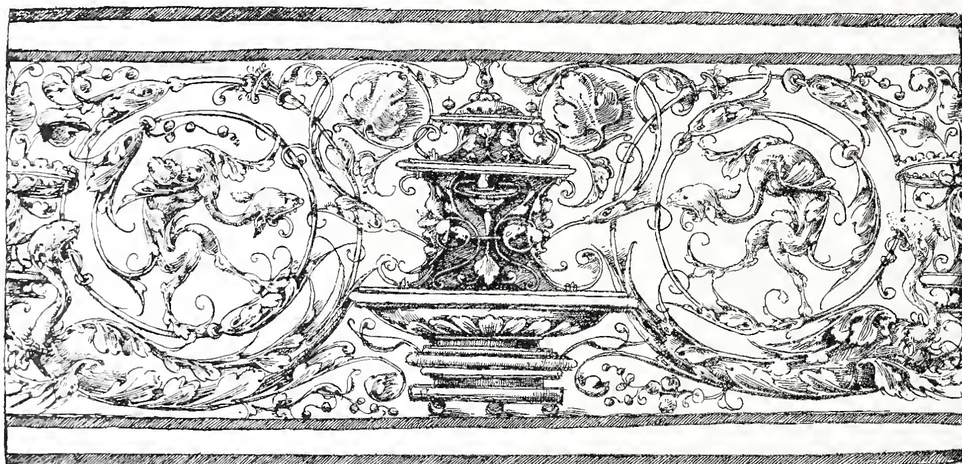


Abb. 4. (A. Berruguete erf. ?)
Groteske
Federzeichnung, aus einem spanischen Ornamentbuche

keiten findet sich bei A. Berruguete in höherem Mafse als bei irgend einem anderen uns bekannten spanischen Künstler jener Zeit. Seine dekorativ-ornamentalen Werke sind die berühmtesten damaligen. »Sein Einflufs auf die Entwickelung des Renaissancestils in der spanischen Architektur ist hauptsächlich im Ornamentalen zu suchen. Er hatte einen wesentlichen Anteil an der reichen, die konstruktiven Formen oft überwuchernden Gestaltung der skulpturalen Ornamentik, die das Hauptmerkmal jener spanischen Renaissancebauten ist, deren Stil man den plateresken nennt.« (H. Lücke.)

Insofern widerspricht auch der sonstige Inhalt des Werkes der Annahme, dafs A. Berruguete sein Erfinder im ganzen gewesen sei, nirgends; dagegen treffen alle Folgerungen und Eigentümlichkeiten, die aus der Eigenart des Buches sich für seinen Künstler ergeben, thatsächlich auf Alonso Berruguete so weit zu, dafs die Wahrscheinlichkeit sehr grofs ist, dafs der Genannte wirklich der Verfasser unseres Buches war, wie die Überlieferung es behauptet, — mit der Mafsgabe, dafs jene als dem künstlerischen Autor selber angehörig zu bezeichnenden 9 Blätter Pferdestudien von seiner eigenen

Hand für das Buch gezeichnet wären, natürlich nach älteren Originalstudien, und dafs die übrigen Ornament- und Tierblätter mit wenigen Ausnahmen von einem Gehilfen nach gelegentlich von ihm gemachten Entwürfen und Originalen in Zeichnung oder auch hier und da in Plastik nach seinen Angaben aufgetragen sein würden.

Weiterhin ergiebt sich aus dem in unserem Buche mehrfach vorkommenden Wappen der Herzöge von Infantado oder ihrer Devise Ave Maria, dafs das Buch zu dieser Familie in Beziehung stand; vermutlich sollte es dem damaligen Herzoge gewidmet werden; und da der Druck unterblieb, so ging das Original bei irgend einer Gelegenheit in den Besitz der Familie über.

Vermutlich 1552, denn in diesem Jahre heiratete D. Iñigo Hurtado de Mendoza,

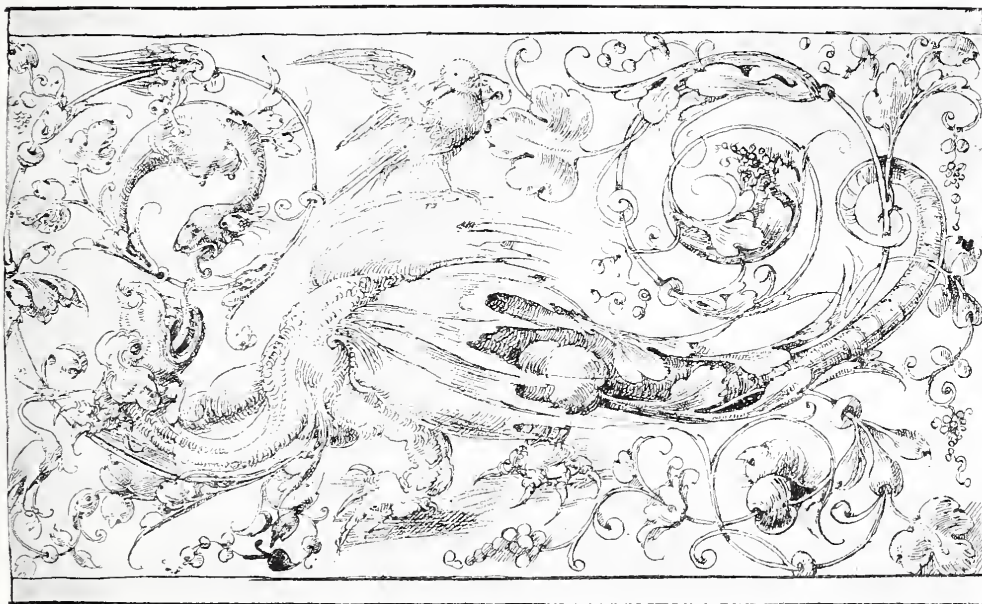


Abb. 5. (A. Berruguete erf.?)
Groteske
Federzeichnung, aus einem spanischen Ornamentbuche

fünfter Herzog von Infantado, geboren 1536, Doña Luisa Enriquez de Cabrera, Tochter des D. Luis Enriquez, Admirals von Kastilien, Herzogs von Medina de Rioseco.

Denn das Wappen auf dem vorderen Deckel des Einbandes ist das der Enriquez, das auf dem hinteren Deckel wieder das der Infantado, wie oben bemerkt.

Das Buch möchte daher auch 1552 gebunden sein.

Der Mendoza, der sich auf dem letzten Blatte gelegentlich der Zählung der Blätter als ein späterer Besitzer des Buches nennt, der Schrift nach wohl schon um 1610—1620, wird ein Nachkomme des ersten Eigentümers, also auch ein Infantado, gewesen sein. Sein Name würde dafür sprechen, dafs das Buch lange im Besitze dieser Familie blieb, bis es später, wohl 1707, an die Arfe gelangte, die dann damals eine neue Blätterzählung vorgenommen hätten, welche den Verlust einer nicht unerheblichen Blätterzahl ergab.

Der Name der letzten spanischen Besitzer war nicht zu erfahren.

So viel über den Autor und die Geschicke des Buches. Sein Inhalt ist oben aufgezählt, indessen bleibt noch einiges über ihn zu bemerken.

Das erste Blatt, das Wappen des spanischen Königs und deutschen Kaisers Karl V., ist eine häufig vorkommende Huldigung und nur insofern von Bedeutung, als es dafür zeugt, dafs das Buch jedenfalls vor 1556 entstand. Es wird demnach wirklich 1552 gebunden sein. — Berruguete starb 1561. — Die folgenden Wappenschilde sind alle ornamental eingefafst, meist als Kartuschen oder Rollwerk ausgebildet und bekrönt. Ihre Kronen sind merkwürdigerweise sämtlich in maurisches Ornament aufgelöst. Das Wappen der Infantado auf Blatt *n* ist aufwendig gebildet, als Oval in einem reichen Rollschild sitzend, von flatternder Helmdecke mit Schellen umgeben, mit einem prächtigen Visierhelm, darauf zwei offene Flüge, bedeckt.

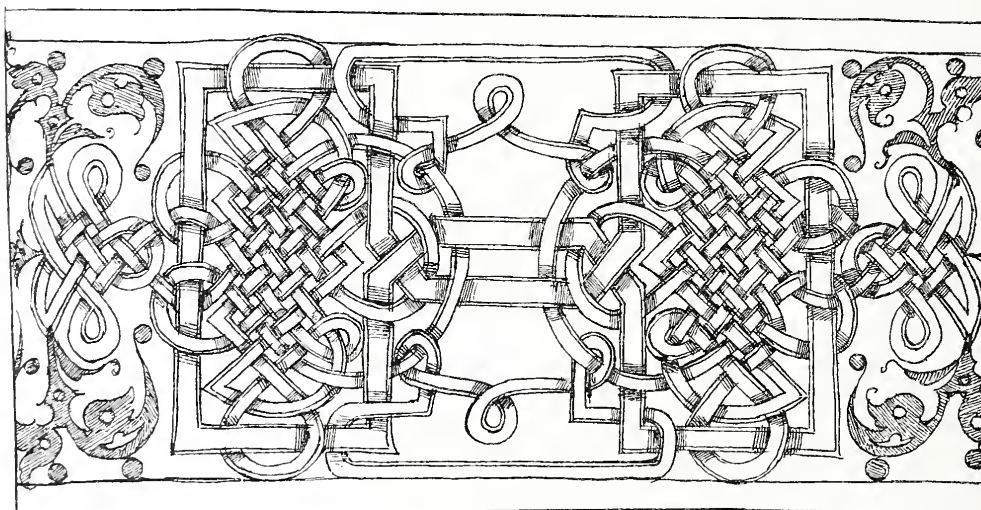


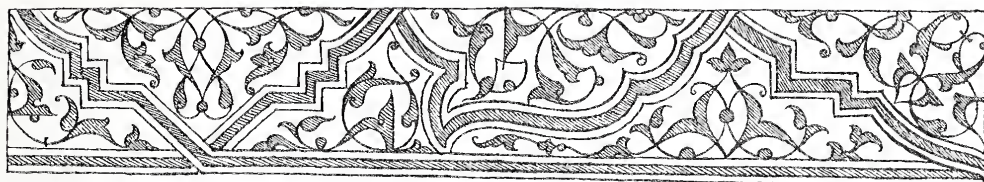
Abb. 6. (A. Berruguete erf.?)
Bandornament
Federzeichnung, aus einem spanischen Ornamentbuche

Die nun folgenden maurischen Ornamente sind meist sehr sorgfältig, aber, wie alle Zeichnungen von dieser Hand, etwas kleinlich dargestellt und häufig mit Bandverschlingungen untermischt (vergl. Bl. *p*, Abb. 3). Ihre Bildung läfst aber überall den Renaissanceornamentiker deutlich durchblicken, selbst wo rein maurische Linienspiele auftreten; ihr Charakter ist derart, dafs anzunehmen ist, dafs ihr Erfinder derselbe Künstler war, der auch die schönen Grotesken erdachte.

Von den letzteren sind 22 vorhanden: ausnahmslos höchst reizvolle Ziermotive echtester spanischer Art. Nur in zweien findet man einen fremden Anklang, in f_2 und g_2, in welchen aus dem bekannten Aldegreverschen Fries B. 229 die zwei kämpfenden Chimären oder Kentauren verschiedenen Geschlechts übernommen sind. Dieser Fries ist bezeichnet 1529. Daher mufs die Entstehung unseres Buches nach diesem Jahre und vor 1552 fallen.

Die 22 Grotesken bilden in der That wohl den wertvollsten Teil des Inhalts neben jenen Pferdestudien, denn sie geben uns die Erfindungen eines spanischen Ornamen-

tikers ersten Ranges in der vollsten Eigentümlichkeit und dem höchsten Glanze des Plutereskenstils. Reichgeschwungene Ranken in der so bezeichnenden Eigenart der Akanthusbehandlung, mit der tiefen Zahnung und den hakenförmigen Partien der Blätter, die dort vorwiegend in den zwanziger und dreifsiger Jahren herrschte, überall durchkreuzt und durchschlungen von verschiedenartigem Blattwerk, insbesondere von Ahornblättern, vor allem aber von einer Fülle chimärischer Tiere mit jenen langgeschweiften Hälsen und in Ornament auslaufenden Armen oder Flügeln und Beinen, von Vogelvolk, Schnecken, Delphinen, Greifen, Köpfen u. s. w., kurz jene üppige, dabei so zierliche Verzierungsweise, die uns als das eigentliche Kennzeichen der spanischen früheren Renaissance gilt. Freilich auch in der etwas übertriebenen Bewegung und



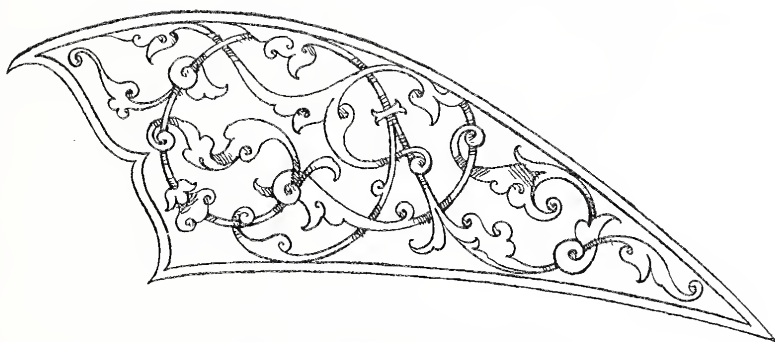


Abb. 7. Mauresken im Mudéjarstile
Federzeichnungen, aus einem spanischen Ornamentbuche

Leidenschaftlichkeit, die von jenen Werken, sobald sie nicht der allerfrühesten Zeit angehören, unzertrennlich ist (vergl. Bl. h_2 und k_2, Abb. 4 und 5).

Wir wissen, dafs als der führende Meister in dieser Art von Ornamentik allerorts A. Berruguete anerkannt wird, wenn man auch in Spanien geneigt ist, jedes Werk dieser Art und dieses Stils sofort mit seinem Namen zu schmücken.

Die Zeichnung ist wieder von jener meist sehr sorgfältigen, aber etwas kleinlichen und spitzigen Manier, die oben charakterisiert war, welche an den meisten Zeichnungen des Buches auftritt. Also vermutlich die Handschrift eines jüngeren zeichnenden spanischen Gehilfen.

Der Rest der Blätter wird fast vollständig von Ornamenten in maurischer Art und in Band- und Flechtwerk eingenommen, die demnach den allergröfsten Teil des Buches füllen und, aufser fünfzehn am Ende und den zwei letzten aufgeklebten Blättern von

fremder Hand, ebenfalls sämtlich von jenem oben bezeichneten spanischen Gehilfen zu Papier gebracht sind.

Nur noch 5 Blätter anderer Art, ebenfalls diesem Zeichner angehörig, finden sich darunter, nämlich n_2, o_2, p_2, r_2 und $\succ_6$, ausländische Tiere darstellend: ein Rhinozeros, Kamel und Giraffe, einen sitzenden und einen auffliegenden Adler, einen Büffel, zuletzt einen Straufs. Ein Blatt, q_2, welches nach einer daneben angebrachten Notiz (»Dos monos«) zwei Affen enthielt, ist verloren gegangen. Diese Tiere sind wohl wieder nach Studien im Ausland nicht übermäfsig geschickt gezeichnet, doch interessant genug, schon als Dokumente der Liebhaberei der Zeit für naturwissenschaftliche Raritäten, die ja auch in Deutschland in der Renaissancezeit so verbreitet war. Der Umstand, dafs der Büffel ein richtiger italienischer Campagnabüffel ist, nicht etwa ein spanischer, führt uns wieder darauf, dafs der eigentliche Verfasser des Buches längere Zeit in Italien zugebracht haben mufs.

Von solchen Tierbildern sind in den folgenden Mauresken eine Reihe als Mittelstücke in Medaillons verwendet, so Ziege, Wolf, Fuchs, Hirsch, Adler, Affe, ähnlich spitzig gezeichnet.

Die überwiegende Zahl der maurischen Ornamente ist nun, wie bemerkt, in gleicher etwas dünner und befangener Manier mit Feder dargestellt und weist auf einen christlichen Erfinder vermöge ihrer Kompositionsweise, welche im ganzen sich auf die der italienischen Renaissance stützt und die maurischen Blättchen und Zierdetails mehr als äufserliche Zutat erkennen läfst. Es sind eben im ganzen vorwiegend lineare Renaissanceranken, die mit arabischen Blättern besetzt sind, so wie wir sie aus den nordischen Mauresken des XVI. Jahrhunderts wohl kennen, wie sie die Arbeiten der Du Cerceau, Flötner, Hirschvogel und unzähliger Tischler in eingelegter oder aufgelegter Arbeit ebenfalls ganz gleichartig bieten. Des öfteren sind sie untermischt mit Renaissance-Blätterranken, Chimären, Wappen und Ordensteilen (Knüppel und Feuerstahl des Goldenen Vliefses), manchmal auch nur reine Flachornamente für Intarsien gewöhnlicher Art. Vorwiegend finden wir Friese, jedoch auch Runde, Ovale, Dreiecke, Eckstücke, Medaillons für allerlei Fälle und verschiedenen Gebrauch, offenbar meist als Malerei oder Einlage gedacht, hie und da auch sich durch die äufsere Form, Quadrat oder geschweiften Umrifs, als Vorbild für Fliesen oder für Metallätzung, Tauschierung oder Niellierung offenbarend. Als besonders hübsch dürfte hier l_8 zu bezeichnen sein, wohl die Darstellung einer Schnallenhälfte in Goldschmiedarbeit für Niello und Email, mit dem Infantadoschen Wappen.

Erwähnung verdienen noch die innerhalb dieser Ornamentik öfter vorkommenden Stücke in Knotenwerk oder Bandverschlingung, welche ebenfalls sich dem maurischen Charakter nur in seltenen Fällen nähern, vorwiegend an die italienischen Arbeiten gleicher Art erinnern. Einzelne Blätter (Abb. 6) zeigen nur solches Bandgeschlinge ohne anderes Beiwerk.

Zuletzt folgen noch 15 Blätter ganz besonderer Art.

Tadellos rein und sicher gezeichnet enthalten sie eine maurische Ornamentik völlig orientalischen Charakters ohne jedes westliche Element und kennzeichnen sich sofort als ausschliefslich zur Metallverzierung erdacht. Es sind gerade, schräge, geschweifte Felder, Friese, Eckstücke, Bordüren, Grundmuster, Kreisausschnitte und dergleichen, oft mit Bandwerk und Verschränkungen durchzogen.

Ihre Erfindung gehört, im Gegensatz zu den oben erwähnten Mauresken, unzweifelhaft nicht unserem spanischen Meister an, auch ihre Zeichnung nicht. Vielmehr dürften wir hier das Werk eines wirklich maurischen Kunsthandwerkers vor uns haben,

der gewohnt war, solche Arbeiten für Metall und vielleicht Keramik auch auszuführen. Ihr orientalischer Charakter ist so echt, dafs die Verwirklichung der Zeichnungen in Metall ebenso gut als persisch, wie als spanisch-maurisch gelten könnte. Und dieser Sachverhalt entspricht sehr wohl dem bekannten Umstande, dafs maurische Kunsthandwerker für die christlichen Eroberer bis ins XVII. Jahrhundert in Spanien zahllose Arbeiten in ihrem gewohnten Stil ausführten, den man dann als Mudéjarstil zu bezeichnen pflegt. (Abb. 7.)

Der Verfasser des Buches hätte dann zu dessen Vervollständigung einen maurischen Metallarbeiter, Graveur, Ziseleur oder Goldschmied gewonnen, der ihm diese 15 Extrablätter zu seinen eigenen Arbeiten hinzugesteuert hätte.

Die zwei letzten Blätter, je zwei Friese von Mauresken und Knotenwerk auf getuschtem Grunde, dürften gelegentlich entstandene kleine Arbeiten eigener oder eher fremder Erfindung sein, die der Verfasser als passend eingeklebt hätte.

So finden wir hier ein ungedrucktes Ornamentwerk, wie es in gleichem Umfange aus der Renaissancezeit wohl kaum mehr existiert, von einem ganz bedeutenden spanischen Meister um 1535, wohl dem Alonso Berruguete, veranstaltet und gröfstenteils selbst erfunden, besonders auch dadurch interessant, dafs es die bisher bekannte gröfste Sammlung von Renaissance-Mauresken enthält.

JOHANN GOTTFRIED SCHADOWS THONBÜSTE DER PRINZESSIN LOUIS (FRIEDERIKE) VON PREUSSEN IN DER KÖNIGLICHEN NATIONAL-GALERIE

VON FERDINAND LABAN

Nach einem alten Berliner Scherzwort ist Schadows Ruhm »in Rauch aufgegangen«. Der Witz war bitter ernst gemeint. Er präzisiert unübertrefflich die Anschauung von sieben und mehr Jahrzehnten.

Doch das Blatt hat sich, wie so oft in der Geschichte der Künste, gründlich gewendet. Jenes bon mot, das übrigens den Meister selbst zum Vater haben soll, mufs heute sogar dazu herhalten, um der in den Thatsachen einbeschlossenen Logik zum Rechte zu verhelfen. Man dreht den Spiefs um: »der Rauch«, hinter dem Juwele der Bildhauerkunst wie die zum Todesschlaf hingesunkene Knabengestalt des Grafen von der Mark[1]) oder die Prinzessinnengruppe mehr und mehr in das Dunkel zurück-

[1]) Aus dem handschriftlichen Schadow-Nachlafs in der Königlichen National-Galerie seien zur Geschichte dieses Denkmals folgende zwei Schriftstücke beigesteuert (in deren erstem die ursprüngliche Eingabe des Künstlers mitenthalten ist):

Copie.

Je crois de mon devoir de m'adresser a Vôtre Excellence touchant le monument que le Sr Schadow entreprendra, et qui sera placé sur la Tombe du feu Cte de la Marche, Sa Majesté le Roi, a graciéusement approuvé le Plan ci-joint du Sr Schadow, excepté l'Inscription qui n'est pas tout à fait augré du Roi, Sa Majesté s'est reservée d'en fournir une autre en son temps. En attendant Elle voudrait bien qu'on commence au Modêle et qu'on l'achéve avant que le Marbre arrive d'Italie; j'ai Ordre de payer successivement la Somme de huit mille Risdller, et je crois bien faire en adressant A. V. E. ci-joint le 1mier payement de mille Ecus, avec la tres humble prière que V. E. me fasse la grace de me faire savoir ses Ordres, en combien des Termes le susdit payement doit se faire.

Si V. E. aurait encore des Ordres à donner sur cet objet, je me trouverai heureux à pouvoir les executer

étant tres profondement

De Votre Excellence

Potsdam ce 17 d'Avril 1788.

p. p. p.
Ritz.

Alexander Graf von der Marck liegt entschlafen auf einem Sarcofaege, der Degen entsinkt seiner Rechten, und zu seinem Kopfe liegt ein Helm. Oben über dem Sarge in einer grofsen Nische sitzen die drey Partzen. Atropos zerreifst harthertzig den Faden,

wichen, hat sich verzogen: in unversehrter Frische leuchten uns diese und andere Arbeiten aus Schadows kurzer Blütezeit wieder entgegen. Die Stimmen mehren sich von Tag zu Tage, wonach der im Banne einer künstlerischen Verfallzeit wirkende,

und Clotho, die ihn gesponnen, sucht sie zurückzuhalten, die dritte Parzen liefst im Buche des Verhängnisses. Gleich über dem Sarge, kömmt folgende Inscription vom Professor Ramler

Alexander
Graf von der Marck
gebohren . . . . . . gestorben . . . . . .
Schlafe
liebenswürdiges Kind
den Waffen entrissen,
Eh du sie führen kontest;
Und erwache
Zum ewigen Frieden.

Die aufsenseiten des Sarges sind mit Bas-reliefs verziert. Auf der vorder Seite sizt Bellona, ihm die Hand reichend, um ihn in ihrer Kriegs Schule aufzunehmen, als eben die Zeit ihm ihr entreifst. Auf der rechten Seite des Sarges ist der Tod, und auf der linken der Schlaf abgebildet. Die Figuren werden 1 Fufs höher, als natürliche Gröfse, das Gantze wird eine Höhe von 13 Fufs einnehmen, die Figuren werden von Carrara Marmor. Ich dencke, dafs der hiezu erforderliche Marmor vom Königl. Bau-Departement schon verschrieben und unterweges sey. Mit dem hierzu benöthigten Schlesischen Marmor zu den Stufen, Sarge und Hintergrunde, verhält es sich wohl eben so.

Um das Monument sobald als möglich zu Stande zu bringen, bitte ich unthst: um zwei von denen in Königl. Gehalt stehenden Bildhauern auf 3 Jahr zu Gehülfen binnen welcher Zeit ich es zu vollenden verspreche. Da einige Zeit vergeht, ehe der Marmor kömmt, werde ich die Modells unterdessen verfertigen.

Wenn ich 8000 Rth: für diese gantze Arbeit begehre, glaube ich die Gnade Sr. Majestät nicht zu misbrauchen. Zu Bestreitung der zugleich vorfallenden Ausgaben bitte ich unths: um 500 Rth: Vorschufs.

Auf des Königs Majestät Allerhöchste Ordre, soll ich *Achttausend* Rthlr: für obbenannte Arbeit zahlen.

Potsdam den 17ten April 1788.

Ritz.

(Ein Schreiben Trippels aus Rom vom 24. Mai 1788 an Schadow beginnt also: »Ihr wehrtester Brief hat mich aufserordentlich erfreut, da Sie mich benachrichtigen, das Sie ein Gehalt von 600 Thl. erhalten mit noch einer Arbeit von 8000 Thlr.«)

Copia.

Mein lieber Etats Ministre Freyherr von Heinitz! Es freuet Mir ungemein aus Eurem Bericht vom 13ten dieses zu ersehen, dafs das Monument des in Gott! ruhenden Grafen von der Marck so gut ausgefallen ist, dafs es Eure Erwartung übertroffen; Ihr könnet es nun Mein lieber Etats Ministre, dem Publico sehen lassen, ob Ich es zwar noch nicht gesehen habe, welches gelegentlich seyn wird. Ihr könnet indes dem Schadow Meine völlige Zufriedenheit zu erkennen geben, u. Mich stets glauben Eurem wohl affectionirten König.

Berlin den 15ten December 1790.

Fr. Wilhelm.

An
den Etats-Ministre Freyherrn von Heinitz.

oft mit fast Kaulbachischer Eleganz in leerem Formenwesen sich ergehende Christian Daniel Rauch keineswegs einen »Wellenberg« in der Entwickelung der Berliner Plastik bedeute.[1]) Bei Bildhauern wird man wohl auch ein wenig auf Physiognomik anspielen dürfen. Schadow, ein ungefüger Hüne, mit einem derb-entschlossenen Gesicht, das spärliche Haupthaar über den wundervoll gewölbten Schädel trutzig in spitzem Zipfel auf die Stirne herabgebürstet, Grobheit auf den Lippen, versteckte Gutmütigkeit in den Wangengrübchen. (Nur seiner Mutter ist der Ausruf zu verzeihen: »Gottfried sieht aus wie ein Apoll!« Dagegen möchten sich Manche durch die Totenmaske des Sechsundachtzigjährigen wohl nicht mit Unrecht an Dante erinnert finden.) Rauch, schön aufgerichtet, als einer, der sich vollkommen in der Gewalt hat, durchaus Ebenmafs, ohne Accente, vornehmer Schwung bei abgeklärter Ruhe, und über dem Ganzen ein zahmes Arrangement von Jupiter-Locken. Ungemein charakteristisch ist ebenfalls, wie die beiden Meister den entscheidenden Sprung im Leben gethan haben. Rauch löste sich erst im sechsundzwanzigsten Jahre korrekt und dabei sanft wie eine Pflaume los von dem angestammten Berufe der Dienstbarkeit.[2]) Schadow setzt, zwanzigjährig, mit der naiven Verwegenheit des Genies und, wie sich aus bisher noch nicht benütztem handschriftlichem Quellenmaterial ergiebt, in mehr als romantischer Weise, alles auf eine Karte, »liefs fahren des Meisters Gunst, Pension, Eltern und alle berlinischen Aussichten« — es ist wie ein Kapitel aus dem Cellini! —, um dann drei Jahre darauf seinen abenteuerlichen und nicht ganz einwandfreien Wagemut vom »blinden« Schicksal mit dem Titel »Erster Hofbildhauer Sr. Majestät des Königs von Preufsen« quittiert zu erhalten. (Schadows Leben ist noch vielfach fable convenue!)

Die künstlerische Depression in Deutschland während der längsten Strecke des XIX. Jahrhunderts kann heute nicht mehr beschönigt werden, trotz der äufserlichen Geschäftigkeit, die ihr anhaftete, und trotz der Unsumme von echtem oder sogenanntem Idealismus, die ihr zur Folie diente. Mehr und mehr entschleiern sich uns auch die Ursachen dieses allgemeinen Verfalls der bildenden Kunst während der Lebenszeit unserer Grofsväter und Väter. Man sagt, die künstlerische Tradition war jäh unterbrochen, das mit dem schiefen Ausdruck »handwerklich« Benannte in der Kunst in Vergessenheit geraten. Doch sind dies keine ersten Ursachen, vielmehr sind es Folgen. Unter den ersten Ursachen aber, die solche Folgen zeitigten, steht obenan dasjenige, was unseren gröfsten Stolz ausmacht: die Blüte-Epoche unserer Litteratur. Eine begreifliche Scheu einerseits, eine noch begreiflichere Vorsicht andererseits, will uns immer und immer wieder daran hindern, die Sache bei ihrem wahren Namen zu nennen. Es ist aber so und nicht anders, dafs die fast ausschliefslich litterarische Bildung, »begünstigt« durch die infolge kriegerischer Erschütterungen hervorgerufene Verarmung des Landes, das echte Kunstschaffen untergraben hat; — nicht blofs das Mäcenatentum,

[1]) Theod. Fontanes unwahrscheinliches »Kapitel vom alten Schadow« (in den »Wanderungen« 4. T., 1882) enthält neben allzuviel »Dichtung« auch ein Fünkchen Wahrheit. So zeigt es uns das Eintreten des Umschwungs im Urteil: »Die Fachleute zweifeln kaum noch, vor wem sie sich als vor dem gröfseren zu beugen haben« (S. 348). Sehr stark gewirkt, auch auf weitere Schichten, hat dann die Jubiläums-Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste 1886.

[2]) Der Biograph Rauchs geht entschieden zu weit, wenn er bei diesem Anlafs schreibt: »Der *alte* Schadow schenkte dem so ernsthaft Strebenden seine nähere Theilnahme« (F. Eggers, Ch. D. Rauch, 1. Bd., Berlin 1873, S. 28). Schadow stand damals erst im neununddreifsigsten Lebensjahre. Die exklusiven Rauchverehrer konnten offenbar auch nachträglich nicht früh genug unseren Meister zum alten Eisen werfen.



JOHANN GOTTFRIED SCHADOW

THONBÜSTE DER PRINZESSIN LOUIS (FRIEDERIKE) VON PREUSSEN

IN DER K. NATIONAL-GALERIE ZU BERLIN

HELIOGRAPHIE D. REICHSDRUCKEREI

auch die Kennerschaft, die theoretisch fördernd in die Kunstentwickelung eingreifen will, konnte der materiellen Grundlage nie entraten, damals übrigens noch weniger als heute! Die gröfsten Namen, bei denen wir Deutsche zu schwören pflegen, sind hierbei beteiligt, ja sind die Hauptträger der unglücklichen Bewegung: Winckelmann, Lessing, Goethe. Winckelmann war ein bereits fast verkümmerter Schulmeister, der Gleichnisse aus dem Homer betete, um dann in dem mittels eines tragi-komischen Verzweiflungsschrittes endlich erreichten Italien, an der originalen Renaissancekunst und sogar an den nicht unbeträchtlichen Resten der echten Antike achtlos vorbeischreitend, für Kopistenarbeit zu erglühen;[1]) — Lessing, neben seinem hohen Dichterberuf durch die Jämmerlichkeit der Zeit und persönlichen Drang zur oppositionellen Polyhistorie getrieben, ein von der Hand in den Mund lebender Kandidat, der, ohne den Laokoon gesehen zu haben, nicht einmal im Gipsabgufs,[2]) kardinale Kunstgesetze von ihm ableitete;[3]) — Goethe, der Krösus unter den deutschen Dichtern, ein uomo universale, einer, »der Sinn hatte für Alles«, aber bei der Allseitigkeit seiner Bestrebungen im Einzelfalle doch in seinen Mitteln beschränkt, ein armer Minister demnach, wenn ich mich so ausdrücken darf, der zum Beispiel als Sammler sich mit schlechten Abdrücken von Kupferstichen bereitwilligst zufrieden gab, ja die schlechten Abdrücke den guten zuweilen prinzipiell vorzog (es war der Inhalt, die »Bedeutung«, die Komposition, was ihn interessierte, und die ihm der Umrifs, den die abgenutzte Platte übrig läfst, am bequemsten darbot).[4]) Unsere gesamte zweite Blüte-Epoche der Dichtung ruht auf

[1]) Winckelmann ist freilich der Pfadfinder der deutschen archäologischen Wissenschaft — dies bleibt sein Ruhmestitel. Aber auf die Entwickelung des deutschen Kunstschaffens hat er nur schädlich eingewirkt.

[2]) Vergl. Rob. Zimmermann, Studien und Kritiken zur Philosophie und Ästhetik, 2. Bd., Wien 1870, S. 360. — C. Justi, Winckelmann, 2. Bd., 2. Abt., Leipzig 1872, S. 239.

[3]) Mit Freimut hat in neuerer Zeit zum »Laokoon« Stellung genommen z. B. R. Kekule von Stradonitz (in Spemanns Museum, 1. Bd., 1896, S. 41 f.). Aber seine Stimme scheint ungehört zu verhallen! Lessings »Laokoon« wird, soviel ich sehe, in den Mittelschulen immer noch als »Lesestoff« benutzt. Fortgesetzt erscheinen Schulprogramme »über den Gedankengang in Lessings Laokoon« und dergl. Nun ist ja freilich wahr, dafs dieses Buch aufserordentlich gut geschrieben ist, wie überhaupt alles, was von Lessing herrührt. Damit wird jedoch die Thatsache nicht aus der Welt geschafft, dafs die Gedanken-Resultate selbst schief sind. Es erscheint widersinnig, die heranwachsende Jugend mit einer Kunstbibel zu traktieren, aus der ihr grundirrtümliche Ansichten beigebracht werden, die dann im Laufe eines längeren Lebens erst wieder umgelernt werden müssen, eine Sache, die meistens sehr unglatt vor sich geht, und die bei denen, die sich dem Lehrfach widmen, offenbar überhaupt nicht vor sich geht, da diese den »Laokoon« der nächstfolgenden Generation aufs neue einzuimpfen sich verpflichtet fühlen.

[4]) Der Wohnraum ist das erweiterte Innere des Menschen. Man mache einen Besuch im Hause von Goethes vielverketzertem Vater am Hirschgraben in Frankfurt a. M. Und darauf reise man nach Weimar, um seines grofsen Sohnes Wohnhaus zu betreten. Allein die Treppe schon hier und dort sagt bereits alles! Das weltberühmte Junozimmer mit den kindlichen Supraporten von Meyer, den ärmlichen Dielen, dem jedes Reizes baren Mobiliar, darauf abgeschmackte Stickereien liegen; an der zimperlich tapezierten Wand eine freudlose Kopie der Aldobrandinischen Hochzeit, ein unmöglicher weifser Ofen und als Pendant dazu der in die gegenüberliegende Ecke magazinierte Gipsklumpen! Überboten wird dieser Eindruck jedoch noch durch jenes kleine in den Garten hinausführende Gemach. Himmelblau getünchte Wände, vor denen weifse Gipsstatuen stehen, darüber ein weifses Gewölbe mit rot und grün gepinselten Guirlanden von Meyer: es läuft einem kalt über den Rücken noch bei der Erinnerung! Jeder ursprüngliche, in traditionellem Herkommen belassene Bauern-Pesel ist künstlerische

den Schultern einer Hundertschar allesvermögender begeisterter Jünglinge »ohne Vermögen«. Ihr gesamtes Werk ist das, was wir uns durch hundert Jahre gewöhnt haben, die »deutsche Bildung« zu nennen. Diese Bildung hatte aber, bei aller angestrebten harmonischen Entfaltung, gewisse Lücken. Hierzu rechne ich in erster Linie den Irrtum, die Täuschung, die Verblendung in Bezug auf die bildenden Künste. Während in allen gesunden Kunstepochen die künstlerischen Werturteile eben von den grofsen



J. G. Schadow
Thonbüste der Prinzessin Louis (Friederike) von Preufsen
In der K. National-Galerie zu Berlin

schaffenden Künstlern geprägt wurden, war es hier nun nicht so. Umgekehrt gerieten die Künstler, indem sie jene ästhetisierende litterarische Bildung einatmeten, in unnatür-

Kultur dagegen! Es ist freilich mehr ein Unterschied der Zeitalter als der Individuen. Wenn aber Goethes Vater lediglich nichts anderes that, als sich den Stil seiner Zeit — die eben noch einen Stil und tüchtige Handwerker dazu besafs — nutzbar zn machen, so mufs hier betont werden, dafs sein grofser Sohn gerade in Kunstdingen ein Höheres erstrebte, nämlich: Lehrmeister zu werden für seine Zeit und die nachfolgenden Geschlechter.

liche Abhängigkeit von den Männern, die über die Buchstaben regieren. Den Stolz, die wissenschaftliche »Ästhetik« begründet und nach allen Regeln der Pedanterie ausgebaut zu haben, mufsten wir Deutsche teuer bezahlen, nämlich mit dem Verzicht auf eine autochthonische, instinktiv aufsprossende nationale Kunst. Jene Männer von höchster Genialität, ausgerüstet mit der Begabung, durch das Wort zu wirken ohnegleichen, kamen von der Litteratur her auf die Gebiete der bildenden Künste, sie selbst



J. G. Schadow
Thonbüste der Prinzessin Louis (Friederike) von Preufsen
In der K. National-Galerie zu Berlin

überhaupt ohne, oder doch ohne ausreichende Anschauung von Kunstwerken, einige von ihnen wieder verspätet zum unmittelbaren sinnlichen Genufs der Werke der Kunst gelangend, nachdem ihr Empfinden schon von vornherein in einer bestimmten abstrakt-theoretisierenden Richtung festgelegt war, aus der es für sie kaum ein Entrinnen mehr gab, so viele der vereinzelt bleibenden guten Intuitionen daneben auch abfallen sollten! Sie haben den Grundirrtum im Laufe der Jahre mit so viel Geist umsponnen, dafs er allmählich selbst zu etwas Geistvollem wurde, das schliefslich unumschränkte Macht

erlangte, auf Generationen hinaus bestimmend einzuwirken. Ein Klassiker ist mehr oder minder immer etwas Unantastbares. Niemand, weder Künstler noch Laie, vermochte jenen überlegenen Köpfen etwas Ebenbürtiges entgegenzusetzen. Diese nahmen die ganze Nation gefangen auch mit ihren Kunstansichten. Noch gab es keine länderverbindenden Schienenstränge, dagegen florierten die Umrifsstiche — berüchtigten Angedenkens! Eine treffliche, zugleich Neues aufbauende Kritik, wie sie Rumohr in seinen »Italienischen Forschungen« (1826) an jenen Anschauungen der Heroen unserer Litteratur übte, wirkte, wohl auch ihrer etwas schwerfälligen Form wegen, zunächst nur auf engere Fachkreise, nur wie im Stillen, nur gleichsam vorbereitend.[1]) Erst spät, in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts, trat die allgemeinere, obschon immer noch langsame Befreiung von jener geistigen Fesselung der Gehirne ein. Aber auch heute noch, wie gesagt, widerstrebt es jedem, davon unumwunden Zeugnis abzulegen. Denn, wer möchte dort verdammen, wo er sich nicht würdig fühlt, die Schuhriemen aufzulösen.

Das schöpferische künstlerische Genie aber *hat* sich sofort zum Wort gemeldet, kraft seiner Reichsunmittelbarkeit! Und so geniefsen wir — dem dazwischenliegenden Jahrhundert erschien die Sache kaum als ein Sturm im Glase Wasser — das herzerfrischende Schauspiel: Schadow contra Goethe! Anno 1801! Goethe rief im Schelttone nach Berlin das Wort »Naturalismus« hinüber. Schadow erwiderte auf die Goetheschen Sätze unerschrocken: »Wenn irgend etwas fähig ist, einen jungen Künstler irre zu leiten und toll zu machen, so sind es dergleichen erträumte und vermeintliche Vollkommenheiten«.

Es will nichts besagen, dafs Herman Grimm eine »Rettung« Goethes unternahm,[2]) worin er darthat, Goethe habe Schadows Arbeiten noch gar nicht mit Augen gesehen gehabt oder doch wenigstens aus Abbildungen gekannt, als jener die Berliner Kunst abkanzelnde Aufsatz in den »Propyläen« erschien. (Um so schlimmer übrigens für Goethe, wenn er trotzdem seine Stimme erhob!) Die Hauptsache ist und bleibt doch, dafs Schadow für jeden, der sehen wollte — wie wenige werden das Anno 1801 gewesen sein! —, haarscharf und mit einer auch für heute noch gültigen Begründung nachwies, dafs den W(eimaraner) K(unst) F(reunden) der richtige Begriff von der bildenden Kunst fehle. Wir, nach hundert Jahren, wissen, auf welcher Seite das Recht in diesem unausgetragenen Prozesse lag. Denn, unausgetragen blieb diese Sache. Goethe, der der deutschen Kultur die Wege wies, behielt Oberwasser, Schadows Leben und Streben verlief im Sande.

Es liegt eine eigene Tragik über den beiden grofsen Bildhauern Berlins: Schlüter mufs der Ungunst der Zeit weichen. Er verläfst die Stadt, die er mit unsterblichem Schmuck versehen, und verkommt auswärts im Elend. Schadow blüht zwei kurze Jahrzehnte, trotzt dem ersten Geiste der Nation, den er auf falschem Wege weifs, um später mit demselben Goethe höfliche Aussprache zu tauschen und Briefe zu wechseln und sich durch ihn (bei dem Rostocker Blücher-Denkmal) zum direkten Abfall von seiner Eigenart bereden zu lassen.[3]) Schliefslich hängt er gar die Produktion an den Nagel, als ein

[1]) Vergl. die Ausführungen M. v. Wedderkops im »Pan«, II, 1896, S. 292ff.

[2]) Vierteljahrschrift für Litteraturgeschichte, hrsg. von B. Seuffert. 1. Bd. Weimar 1888.

[3]) Gleichwohl vermeine ich, dafs Schadow im innersten Herzen sich selbst nicht untreu werden konnte. In seinem lebenüberschauenden Buche »Kunst-Werke und Kunst-Ansichten« (1849) kann er sich bei Beschreibung seines Blücher-Denkmals nicht enthalten, sarkastisch auszurufen: »Wahrheit und Dichtung!« (S. 185). Und wer könnte ihm folgenden Satz verargen in ebendiesem Buche (S. 68): »Für Künstler sei hier die Bemerkung eingeschaltet, dass

künstlerisch Vereinsamter den Kampf gegen eine veränderte Zeit aufgebend, um als ein Berliner Original, als der »alte Schadow« — wie er sich selbst in seinen Memoiren treuherzig-linkisch nennt — sich in einem übermäfsig langen, obschon rüstigen und rührigen Greisentum zu überleben.[1])

Herr v. Göthe, im Umgang mit diesem Bury, Tischbein dem Neapolitaner, Meier und andern damaligen deutschen Malern vom gesunden Blicke für das Colorit abgebracht war, und so Manches von ihm gepriesen wurde, was dasteht und keines Blickes gewürdigt wird«. Im Anschlufs hieran darf ich wohl eine Erinnerung preisgeben, von der ich glaube, dafs sie auch andere mit mir teilen werden. Als blutjunger Mensch, mit Goethes sämtlichen Werken im Leibe zum ersten Male in einigen unserer vornehmsten Gemäldegalerien umherwandelnd, war ich nicht wenig betroffen, dort neben Rubens, Rembrandt, Dürer und Tizian zwar viele Namen anzutreffen, dagegen weder Raffael Mengs, noch Angelika Kauffmann, den Maler Müller, Bury, Tischbein, Hackert oder Kniep! Schadow schreibt (S. 217): »Der Maler Bury, Zeitgenosse und Gesellschafter des Herrn v. Göthe in Rom, und vielleicht deshalb beachtet«. Diese Entrüstung — oder ist es vielmehr Hohn? — erscheint mir durchaus gerechtfertigt.

[1]) Vom 28. Dezember 1820 ist der Entwurf zu einer Eingabe Schadows datiert, worin er, der sich niemals beklagte, sich durch einen letzten Seufzer die Brust erleichtert: »Nachdem ich früher vielfache Gnade von dem Könige genossen, bin ich von Allerhöchstdemselben nachher gewissermafsen vergessen worden; daraus kann ich die Zurücksetzung herleiten, die man mich erdulden läfst .... Was hilft es mir, wenn ich Mitglied so vieler auswärtiger Akademien bin, wenn ich in meinem Vaterlande vergessen werde, während ich, Gott sei Dank! eine Fülle der Gesundheit geniefse, die mir in meinem Kunstfache thätig zu sein wohl noch gestattet« (J. Friedländer, G. Schadow, 2. Auflage, Stuttgart 1890, S. 97). Schadow starb 1850! Das Werk, das den Höhepunkt seines Schaffens hätte bezeichnen sollen, das Reiterstandbild Friedrichs des Grofsen, durfte er über Entwürfe und Kostenanschläge nicht hinausbringen. (Vergl. K. Merckle, Das Denkmal Friedrichs des Grofsen in Berlin. Berlin 1894.) Unter den in der Königlichen National-Galerie aufbewahrten Schadow-Akten befindet sich z. B. das vom 30. November 1800 datierte ausführliche Protokoll der Hauptkonferenz, die kein Ergebnis hatte, weil jeder der Teilnehmer etwas anderes wollte: General-Major von Tempelhoff eine ausgerechnet nur lebensgrofse Reiterstatue ohne Piedestal (die kolossale Gröfse des Schlüterschen Grofsen Kurfürsten erschien ihm »unnatürlich«!), Hirt eine Art Kopie der Marc Aurel-Statue, Chodowiecki eine Reiterstatue, die genau nach seinem bekannten Kupferstich kopiert werden müfste u. s. w. Am 31. März 1801 wurde ein Vorschlag, dafs der Potsdamer Kupferschmied Jury das projektierte Modell Schadows in getriebener Arbeit ausführen solle (wie dies bei der Quadriga geschehen), nicht approbiert. Im Juli 1801 reichte Schadow einen detaillierten Kostenanschlag ein, nach dem er sich verpflichten möchte, das Erzmonument für 225000 Thaler im Laufe von zwölf Jahren aufzurichten. (Aus einem inhaltsreichen Briefe Franz Zauners an Schadow vom 12. Dezember 1800 geht hervor, dafs man in Berlin an 80000 Thaler gedacht hatte.) Vom 2. Februar 1821 datiert ist der Entwurf einer Eingabe — wohl der letzte Versuch Schadows, die Sache in Gang zu bringen! Wir drucken ihn mit starken Auslassungen ab, in der Hoffnung, dafs wir vielleicht einmal Gelegenheit haben werden, das ganze Schadow-Material in extenso zu veröffentlichen:

> Nachdem durch öftere Erinnerungen im Gespräche, das unverlöschliche Andenken, an unsern grofsen Koenig Friedrich genugsam dargethan; hiebei auch der Wunsch geäufsert worden, Ihm ein sichtbares Denkmal, gleich dem grofsen Churfürsten zu setzen; so wurde zugleich laut das wenn der Staat hiezu die Kosten bisher noch nicht füglich anweisen könte, freiwillige Beiträge von Militair u. Civile, hinreichende Mittel, zum Beginnen eines solchen colossalen Kunstwerks bieten werden. Geschehen die Anträge hiezu von geachteten Männern, so ist der Erfolg nicht zu bezweifeln. Des Koenigs Majestät werden hiebei Theil nehmen .... Da die Arbeit in Verlauf von etwa 10 Jahren erst zu Stande kommen könte, so bedürften auch die Beiträge dazu, nach in diesem

Je spärlicher also die wahren Meisterwerke aus diesem das biblische Alter beträchtlich überschreitenden Bildhauerdasein sind, desto sorglicheres Interesse verdienen sie. Und nun gar, wenn der historische Sinn mit seiner Späherlaterne in die Nacht des Vergangenen zurückleuchtet und in einem verstäubten Winkel es plötzlich aufblitzt wie ein Tautropfen! Nur ein wirklicher Demant sendet uns so sein Gefunkel entgegen!

Unter den im Magazin der Gipsformerei der Königlichen Museen aufbewahrten Modellen befand sich eine lange unbeachtet gebliebene Original-Thonbüste von Schadows Hand aus seiner besten Zeit. Sie war über und über mit weifser Ölfarbe dick überstrichen. Eine behutsame Reinigung liefs die Epidermis wieder hervortreten, wenn schon die gänzliche Entfernung der Farbenschicht nicht gelang und dies zu erzwingen auch nicht rätlich war. Ihre endliche Aufstellung in der Königlichen National-Galerie sowie ihre Veröffentlichung in diesen Blättern wird sicherlich auf weite Kreise, denen die Existenz dieses Kunstwerks bisher unbekannt bleiben mufste, erfreuend wirken.

Dargestellt ist die Schwester der Königin Luise, Friederike.[1]) Und zwar haben wir das in voller Frische prangende gebrannte Original-Thonmodell vor uns zu jener Büste, die bislang nur in flauen, verflachenden Abgüssen aus Gips und Papiermasse bekannt war.[2]) Von dem Reize des Kunstwerks mag die beigegebene Heliographie der Reichsdruckerei eine annähernde Vorstellung vermitteln. Durch keinerlei Übersetzung in Gips, Marmor oder Erz abgeschwächt, steht die Büste vor uns so, wie sie unmittelbar unter den Leben spendenden Fingern des Künstlers hervorgegangen ist. Die ganze Oberfläche ist mit den Abdrücken bewufst überzeichnet, die die modellierenden Daumen hinterlassen haben.[3]) (Höhe 53 cm.)

Schadow erzählt anmutig, wie sich im Jahre 1794 in Berlin ein Zauber verbreitet habe, welcher über alle Stände ausging, durch das Erscheinen der hohen Schwestern, Gemahlinnen der Söhne Friedrich Wilhelms II. Der Staatsminister von Heinitz erbat eine Sitzung für seinen Schützling. »Im Seitenflügel des Kronprinzlichen Palais ward dem Künstler ein eigenes Zimmer eingeräumt. Ausgemacht war: die Prinzessin Louis solle zuerst zu ihrer Büste sitzen. Nach Empfang von Hofstaat, den Fremden, der

Zeitlauf eingetheilten Terminen erst eingehen, u. wäre im ersten Jahre eine Summe von fünftausend Thalern [!] hinreichend .... Die colossale Metall Statue des Dr: M. Luther ist beendet, u. so bliebe mir die erforderliche Zeit, ein Werk zu unternehmen, wozu ich die ersten Entwürfe im Jahre 1787 machte während ich noch in Rom als Kunst Eleve war u. wozu ich nachher Studien u. Reisen machte.

Berlin den 2ten Februar 1821.

G. Schadow, Director.

[1]) Die »anmutigste Prinzessin ihrer Zeit« (Hohenzollern-Jahrbuch, 1901, S. 6), Friederike Luise Karoline Sophie Alexandrine, wurde geboren am 2. März 1778 als Tochter des Herzogs Karl II. von Mecklenburg-Strelitz und seiner Gemahlin Friederike von Hessen-Darmstadt. »Ika«, wie sie im häuslichen Kreise genannt wurde, vermählte sich am 26. Dezember 1793 mit dem Prinzen Ludwig von Preufsen. Nach dessen Tode vermählte sich die Prinzessin in zweiter Ehe am 7. Januar 1799 dem Prinzen Friedrich von Solms-Braunsfels und in dritter Ehe am 29. Mai 1815 dem Könige Ernst August von Hannover. Sie starb am 29. Juni 1841.

[2]) So Exemplare im Hohenzollern-Museum, in Babelsberg, in der Königlichen Porzellan-Manufaktur.

[3]) Die Bildhauer bedienten sich beim Modellieren in früherer Zeit auch des sogenannten Strumpfes, der über die Daumen gezogen wurde und dessen feinlinige Zeichnung den ab- und anschwellenden Flächen das Öde benahm — obschon nicht aus letzterem Grunde, sondern wegen der leichteren technischen Behandlung des Thones. Bei unserer Büste indessen glaube ich, dafs wir es mit der zarten Hautschraffierung des Daumens selbst zu thun haben.



J. G. Schadow
Prinzessin Louis (Friederike) von Preufsen
Bleistiftzeichnung im K. Hohenzollern-Museum zu Berlin

Correspondenz und der Toilette war das Mögliche gethan, um gegen 12 Uhr fertig zu sein. Mit den beiden hohen Damen kam auch der Kronprinz. Man baut sich auf: eine Büste in Thon, Naturgröfse und so, dafs dem ersten Entwurfe nach ein Ideal-Kopf gebildet werden könne. Die Profilirung meines lebenden Originals hatte aber nicht die Stirn und Nase in einer fortschreitenden Linie, und nach dem ersten Visiren nahm ich mit einem Zuge, durch Wegnahme eines Stückes Thon, die Profilirung der Natur, — ein Manöver, welches die hohen Herrschaften nicht wieder vergafsen und mir nachmals vormachten — auch die Prinzessin erwähnte, wie sie daraus die Abweichung ihres Profils vom Ideale wahrgenommen habe. Der Beifall, den diese Büste erhielt, dauerte fort, und zur Zeit des dritten Gemahls, wo Ausgüsse davon bestellt wurden, nannte die Fürstin solche: feu mon Visage.«[1]) Hiernach folgte die Büste der Kronprinzessin und die des Kronprinzen.[2])

Aus demselben Jahre besitzen wir auch eine Bleistiftzeichnung (255 : 195 mm), die sich im Hohenzollern-Museum befindet und folgende Künstlerbezeichnung trägt: Madame la Princesse Louis de Prusse née de Meklenbourg Strelitz. 1794, gez. G. Schadow. Diese Zeichnung sowohl, wie die weiter unten erwähnten, von Schadow herrührenden Portraitzeichnungen dieser Prinzessin bieten ein sehr erwünschtes Vergleichungs- und Kontrolle-Material. Sie beweisen schlagend, wie sehr W. Bode im Recht ist, wenn er von Schadows Arbeitsweise behauptet, es sei dies eine »nur auf die Natur zurückgehende und aus dem Leben schöpfende Kunst« (Geschichte der deutschen Plastik, S. 248).

Unsere Büste ist freilich etwas verzopftes Rokoko, aber ohne die französische Ziererei und ohne den unnatürlichen Überschwang in der Grazie. Es ist eben der treue, gesunde und kühne Blick, der Naturalismus, der allerdings in den Stilformen der Zeit, aber ohne sich von ihnen unterjochen zu lassen, leicht und siegreich sich ausdrückt. Bei keinem der grofsen Franzosen des XVIII. Jahrhunderts, selbst bei Houdon nicht, begegnet uns diese Formensprache der Lieblichkeit, die zugleich nichts anderes als Natur ist. Besonders der Blick hat, wenn man die Büste im Profil betrachtet, etwas unsagbar Bezwingendes: es sind die zartesten Ausstrahlungen der Seele, die festzuhalten über das Bereich der Ausdrucksmittel der Plastik hinauszugehen scheint. »Weibliche Büsten — schreibt Schadow 1802 — sind eine der schwersten Aufgaben in der Kunst; diese zu lösen, habe ich mir immer unglaubliche Mühe gegeben. Ähnlichkeit mit Anmut zu vereinigen, in einen Moment den Reiz zusammen zu fassen, der im Leben durch das beseelte Bewegte, Mannichfaltige unendlich vieler Momente liegt, erfordert ein zartes Kunstgefühl und einen, ich möchte fast sagen, an List grenzenden Beobachtungsgeist.«[3])

Und nun stehen wir vor einer kleinen Unwahrscheinlichkeit. Die Büsten der Kronprinzessin und ihrer Schwester entstanden, wie wir sahen, 1794. Schadow erzählt: »Die schöne Gestalt der beiden hohen Frauen bewog den Minister von Heinitz die Gruppe derselben so modelliren zu lassen, dafs eine Copie in kleinerem Mafsstabe nach dem Modell angefertigt werden könne, um mehrere Exemplare in Porcellan-Biscuit zu liefern. In stiller Begeisterung arbeitete der Künstler an diesem Modell; er nahm die Mafse nach der Natur; die hohen Damen gaben von ihrer Garderobe das, was er aussuchte, und hatte so die damalige Mode ihren Einflufs auf die Ge-

[1]) Kunst-Werke und Kunst-Ansichten, S. 28 f.

[2]) Abbildung dieser beiden letzteren Gipsbüsten im Hohenzollern-Jahrbuch, I, S. 128 u. 132. Die Original-Thonbüsten existieren offenbar nicht mehr.

[3]) Bei J. Friedländer, a. a. O. S. 64.

wandung. Der Kopfputz der Kronprinzessin und die Binde unter dem Kinn sollte eine Schwellung decken, die am Halse entstanden war. Die Gruppe, bestimmt für Porcellan, veranlafste den Gedanken, einen Blumenkorb anzubringen. Die Art der schwesterlichen Umfassung, die in Nachdenken versunkene jüngere Schwester, der freie Blick in der Stellung der älteren, welche auch manche tadelnde Bemerkung veranlafste,[1]) ward von Andern nachmals gerechtfertigt.«[2]) Dieses lebensgrofse Originalmodell in Gips (173 cm), das am 26. September 1795 auf die Ausstellung gelangte,[3]) befindet sich in der Königlichen National-Galerie. Nun sind die Köpfe dieser Gruppe genaue Wiederholungen jener 1794 selbständig angefertigten Büsten. Ich vermute, die Erinnerung habe da dem »alten Schadow« einen Streich gespielt. Es scheint mir höchst unwahrscheinlich, dafs die Stellung der Gruppe zu jenen Köpfen erst hinzuerfunden worden sei, vielmehr glaube ich, dafs von Anfang an eine Gruppe beabsichtigt war, zu welchem Zweck eben der Künstler nach der bereits vorliegenden, von ihm oder anderen gefafsten Idee in der so auffallenden und so verschieden charakterisierten Weise die nötigen Büstenaufnahmen nach der Natur modellierte. Merkwürdig erscheint auch, dafs Schadow ein gerade lebensgrofses Modell von subtilster Ausführung angefertigt haben will, lediglich, um nach ihm das zweite Modell zu einer kleinen Porzellangruppe herstellen zu können.[4]) Schadow bemerkt dann ferner, die Ausstellung des lebensgrofsen Modells habe am Hofe den Wunsch hervorgerufen, es in Marmor ausführen zu lassen. Es dünkt mich wiederum natürlicher, dafs die Ausführung in Marmor eben erst beschlossen wurde, nachdem das Gipsmodell Beistimmung gefunden hatte. Man könnte sich etwa denken, der Minister habe Schadow zu der grofsen Gruppe in Gips ermuntert, indem er ihm die Aussicht eröffnete, dafs sie, wenn sie gelingt, höchst wahrscheinlich in Marmor ausgeführt werden dürfte.[5]) Nebenher ging dann der Gedanke

[1]) Vergl. besonders: K. A. Böttiger, Literarische Zustände und Zeitgenossen, 2. Bdchn., Leipzig 1838, S. 131 f., wo ein dergleichen Urteil abgedruckt ist, das der Verfasser dem Künstler 1795 ins Gesicht gesagt hatte.

[2]) Kunst-Werke und Kunst-Ansichten, S. 32.

[3]) Vergl. Beschreibung derjenigen Kunstwerke, welche von der Königlichen Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften in den Zimmern der Akademie den 26. September ausgestellt sind. Berlin 1795. S. 42, Nr. 173.

[4]) Dieses 62 cm hohe Gipsmodell ist in der Königlichen Porzellan-Manufaktur noch vorhanden und stimmt mit dem grofsen Gipsmodell der Königlichen National-Galerie überein. Die Technik, eine solche Verkleinerung auf rein mechanischem Wege herzustellen, gab es damals noch nicht. Die Porzellan-Exemplare selbst messen 54 cm.

[5]) Hierzu scheint auch dasjenige zu stimmen, was ich in dieser Sache im Königlichen Geheimen Staatsarchive gefunden habe (R. 76. III. 384). Am 9. November 1795 bittet der Minister von Heinitz den König, nach Schlufs der Ausstellung ihm die Gipsgruppe im Königlichen Schlofs vor Augen führen zu dürfen: Se. Majestät »werde diese ruhmwürdige Aufmunterung einem Künstler nicht versagen, der jetzt unter allen Bildhauern Europas den ersten Platz behauptet«. Am 29. Dezember 1795 stellt Schadow seine Forderung wegen der Marmorausführung auf 5000 Thaler. Am 5. Januar 1796 berichtet der Minister an den König, zwei berühmte Kunstkenner (der Erzbischof von Gnesen und der Kanzler von Hoffmann) hätten erklärt, »dafs diese Gruppe wegen des darin herrschenden ächtgriechischen Styls, vorzüglich der Ausführung in Marmor werth sey, um der Nachwelt zu beweisen, dafs unter E. K. M. glorreichen Regierung die Bildhauerkunst so etwas vollendetes hervorbringen konte, wobey sie nur bemerkt haben, dafs, bey der Ausführung in Marmor, das, zum Griechischen Styl nicht passende moderne Körbchen wegbleiben könte«. Am 6. Januar 1796 stimmt der König zu. Der Kontrakt, welcher anordnet, dafs die Zahlung in drei Terminen aus den Fonds der Königlichen Porzellan-Manufaktur zu erfolgen habe, ist

an die verkleinerte Vervielfältigung in Biskuit. Die Marmorgruppe wurde Ende 1797 vollendet, und fast um ein Jahr später erst trat man der Herstellung in Porzellan näher.[1])

Die beiden Prinzessinnen — »himmlische Erscheinungen«, wie sie Goethe 1793 in seiner »Belagerung von Mainz« nennt — dachte sich jene Zeit gern als ein unzertrennliches Paar. Es giebt eine ganze Reihe von Darstellungen, die sie in schwesterlicher Vereinigung zeigen; so ein lebensgrofses Gemälde von J. F. A. Tischbein (gestochen von L. Schiavonetti), ein eben solches von F. G. Weitsch (im K. Schlosse), ein Gemälde von Elisabeth Sintzenich (gestochen von H. Sintzenich 1794), ein Gemälde von Tielker (gestochen von Bolt 1794). Die drei letzten Darstellungen sind von Schadows Gruppe gänzlich verschieden. Dagegen erinnert Tischbeins Gemälde stark an Schadows Werk, was sich daraus erklärt, dafs jenes eben eine Nachahmung

---

datiert vom 16. Januar 1796. — Aus dem handschriftlichen Nachlafs Schadows in der Königlichen National-Galerie sei noch folgender Kontrakt mitgeteilt:

> Über Anfertigung und Ausführung der Gruppe = die beiden Prinzessinnen vorstellend = ist folgendes zwischen Herrn Schadow u Herrn Goussaut verabredet u beschlossen worden
>
> 1. Verpflichtet sich H. Goussaut diese Gruppe nach den von H. Schadow in Gips verfertigten Modelle in den dazu anvertrauten Marmor Blok aufs genaueste zu ébauchiren u in Punkte zu setzen
> 2. Auch dieser Arbeit als dann das gehörige Fini zu geben u. in allen Theilen genau das Modell zu befolgen
> 3. Die Gesichter der beiden Köpfe zwar nur mit den Zahneisen anzulegen, indem sich Herr Schadow vorbehält diese selbst fertig zu machen, doch die Punkte darauf, müssen von Herrn Goussaut mit der gröfsten Genauigkeit gesetzt werden.
>
> Für diese obgedachte Arbeit nun welche de dato an in 13 Monaten beendigt sein mufs erhält der H. Goussaut die Summa von dreizehnhundert Reichsthalern, u ist dieses zu mehrerer Sicherheit für beide Theile, u zum Beweise ihrer Genehmigung von ihnen unterzeichnet worden.
>
> Berlin den 29ten Märtz 1796. Gottfried Schadow.
> Claude Goufsaut.

(Goussaut erhielt kleine Raten, in der Regel von 8 Thalern, die letzte Zahlung am 12. Juli 1797, worüber er quittiert.)

[1]) Aus dem handschriftlichen Nachlafs Schadows in der Königlichen National-Galerie teile ich folgendes Schriftstück mit:

> Dem Herrn Rector Schadow wird hiedurch nachrichtlich bekannt gemacht, dass die Extraordinarium-Cafse der Königlichen Porzelan-Manufactur, dato angewiesen worden ist, demselben für die, in Gips verfertigte zwei Büsten und die Gruppe, die-Kronprinzessin und die Prinzessin Ludwig von Preussen Königliche Hoheiten vorstellend, die Summe von 500 Rtlr. gegen die bereits übergebene Quittung auszuzahlen, bei welcher derselbe solche also in Empfang nehmen kann.
>
> Die unterzeichnete Königliche Porzelan-Manufactur:Commission behält sich aber hiebei vor, diese Gruppe sowohl als die Büsten von einem der Modeleurs bei der Manufactur, zu deren Gebrauch, nach modeliren zu lassen, und hoffet, dass der Herr Rector für die möglichst genaue und accurate Ausführung dieser Arbeit mit sorgen und die nötige Anleitung dazu geben werde.
>
> Berlin, den 11ten Novembris, 1798.
>
> Königlich Preussische Porzelan-Manufactur: Commission
> (gez.) F. v. Heinitz. J. G. Grieninger. Ch. Klipfel.
>
> An
> den Herrn Rector Schadow.

von diesem ist.[1]) Der Gedanke dieser Schadowschen Gruppe kommt auch in der französischen Plastik, soviel ich sehe, nicht vor. Näher liegt dagegen die Anlehnung an die Antike, besonders in Anbetracht von Schadows mehrjährigem Aufenthalt in Italien. Trotzdem dürfte es nicht gelingen, ein antikes, mehr oder minder direktes Vorbild nachzuweisen. Die Gruppe des Künstlers Menelaos in Villa Ludovisi, Ares und Aphrodite in Florenz und im Kapitol (übrigens von Schadow gezeichnet),[2]) die Ildefonso-Gruppe — sie und alle ähnlichen Gruppen erinnern gewifs nicht eindringlich an die Prinzessinnengruppe, weil gerade das Entscheidende, die innige Umarmung und das Aneinanderschliefsen bei ihnen fehlt. Es unterliegt aber keinem Zweifel, dafs jedem nicht voreingenommenen Betrachter unserer Gruppe antiker Geist im edelsten Sinne aus ihr anweht. Unwillkürlich hört man nicht auf nachzugrübeln, wo einem ähnliches doch schon bei der Antike begegnet sei. Und hier, glaube ich, ist der Punkt, von dem aus Schadows Verhältnis zur Antike ebenso richtig zu erfassen sein wird, wie oben seine Stellung zur französischen Plastik. Es ist, meines Erachtens, wiederum der Naturalismus, der uns die Aufklärung giebt. »Durch die Natur verführt, wird man nicht, wie Thorwaldsen, in einer Imitation des Idealstils der Antike verbleiben, sondern seine Originalität darbieten«, schreibt Schadow,[3]) der in Rom unermüdlich nach Antiken gezeichnet hatte. Und weil er in erster Linie der Natur auf der Fährte nachging, darum dürfte es ihm auch in höherem Grade gelungen sein als so manchem anderen, dem Geiste der echten Antike in die Nähe zu kommen. Nicht als Nachahmer, sondern als Neuschöpfer. Alle ursprünglich geschauten Dinge haben eine natürliche Verwandtschaft miteinander.

Ich kann mich nicht enthalten, der Prinzessinnengruppe, die 1795 entstand, eine griechische Antike gegenüberzustellen, die fast hundert Jahre später erst aus der klassischen Erde ans Tageslicht gefördert wurde. Die Zusammenstellung ist nicht ohne pikanten Reiz. Die Prinzessinnengruppe war — darin müssen wir Schadow doch recht geben — als Porzellangruppe empfunden, wenn er auch zunächst an lebensgrofse Ausführung dachte. Und die Kunst der Tanagra-Gruppen ist es, die uns die verwandte Spielart, die Parallele aus der Antike darbietet. Man braucht nur A. Furtwänglers Beschreibung dieser früher in der Sammlung Sabouroff gewesenen, jetzt eines der vornehmsten Stücke der Petersburger Eremitage ausmachenden antiken Thongruppe zu lesen,[4])

[1]) Vergl. A. Stoll, Der Geschichtsschreiber Friedr. Wilken, Kassel 1896, S. 328: Bei dieser Gelegenheit will ich [Tischbeins Tochter Karoline Wilken] einschalten, dafs der Vater noch von Dessau aus eine Reise nach Berlin machte, wo er seine Bekanntschaft mit Schadow erneuerte und viel für den Hof beschäftigt wurde. Er malte die Königin Luise mit ihrer Schwester in Lebensgröfse auf einem Bilde.« Wie aus S. 290 dieses Buches hervorgeht, lebte Tischbein 1795—1800 in Dessau. Seinem Besuche bei Schadow ging also die Entstehung des Gipsmodells voraus.

[2]) Zeichnung in der Bibliothek der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, Mappe XX, Nr. 666.

[3]) Kunst-Werke und Kunst-Ansichten, S. 53.

[4]) Vergl. A. Furtwängler, Die Sammlung Sabouroff, 2. Bd., Berlin 1883—1887, Taf. LXXIX und LXXX. Aus Korinth, Höhe 0,275 m. Rückseite (wie auch bei der Prinzessinnengruppe) ausgearbeitet. Es existieren übrigens nicht viele derartige Gruppen, darunter aber welche, in denen die eine Figur gerade so wie die Königin Luise das Bein überschlägt, z. B. Antiquités du Bosphore Cimérien, Taf. 70 a 3. Auch auf Grabreliefs mögen sich solche Darstellungen gefunden haben, z. B. Nr. 765 des Berliner Antikenkatalogs: die Schwestern Euporia und Sponde. Dasselbe Motiv auf dem Albanischen Horenaltare (Zoëga, Li bassirilievi antichi di Roma, t. 2, tav. XCVI). Selbst die naturalistisch beobachtete Art, wie Prinzessin Friederike mit ihrer linken Hand traulich die auf ihrer Schulter ruhende Linke der Schwester berührt, findet sich genau ebenso bei der Demeter und Kore benannten Gruppe in der Collection Lecuyer (Terres cuites antiques, 1882, Taf. A).



J. G. Schadow
Kronprinzessin Luise und Prinzessin Louis von Preufsen
Marmorgruppe im K. Schlofs zu Berlin

um sich sofort kopfschüttelnd zu fragen, ob denn da nicht von unserer Prinzessinnengruppe eine Beschreibung geliefert wird: »Die Gruppe stellt in traulich enger Vereinigung zwei Mädchen dar, die sich je mit dem einen Arme umschlungen halten. Es sind also zwei nah und innig, durch die Bande der Geburt oder der Freundschaft ver-



Antike Thongruppe
zweier sich umarmender Mädchen, aus Korinth
In der K. Eremitage zu St. Petersburg

bundene Wesen. Auch scheint eine gewisse Familienähnlichkeit Beide zu verknüpfen. Und welche Verschiedenheit doch in den beiden Figuren; eine Verschiedenheit des Charakters, die sie vom Wirbel bis zur Zehe durchdringt, so nahe sie auch verbunden sind. Die eine steht fest und aufrecht da, stolz gleichsam in sich selbst gegründet.

Die Haltung des Kopfes ist entschlossen, ihr Blick ist nach der Seite gerichtet. Es ist offenbar, sie bedarf der Freundin nicht, sie ist sich selbst genug; und wenn sie freundlich den Arm um ihre Hüfte legt, so ist es, weil sie sie liebt und sie schützen und nicht verlassen will. Die andere dagegen lehnt und schmiegt sich an die Genossin, und umarmt sie mit Wärme. Sie ist die mildere weichere Natur, die des Anschlusses bedarf, an Jemanden den sie zugleich liebt und verehrt. Sie senkt den Kopf und blickt still vor sich hin im beseligten Gefühl der Freundschaft. Diese Verschiedenheit findet aber nicht nur in der Haltung, sondern auch in den Einzelheiten der Köpfe ihren vollen Ausdruck.«

Bemerkenswert ist auch, dafs bei der Petersburger Gruppe die aufrecht stehende Figur auf dem Arm Blumen trägt.

Schadow berichtet über sein grofses Gipsmodell: »Die gröfsere der Schwestern, die Königin vorstellend, hielt in der rechten Hand einen Korb, der sich an die Hüfte lehnte; dieser Korb [mit Blumen] mufste auf hohen Befehl wegbleiben, welches auch recht war; aber die Schwierigkeit war, den Arm wo möglich in derselben Lage zu erhalten. Ich nahm ein schmales und längliches Stück Gewand, tauchte dieses, um das schnelle Binden zu verhindern, in einen mit dünnem Bier eingerührten Gips, warf dieses über die schon vorhandenen Falten, liefs es mit der rechten Hand halten, und dann wieder frei niederfallen; die ganze Partie der vorherigen Falten schien unter diesem neuen Überzuge durch, und es entstand eine ähnliche Wirkung, wie an einigen antiken Statuen, wo man durch die obren Falten die untren durchlaufen sieht.«[1]) Da man diese Hinzufügung auf dem in der Königlichen National-Galerie befindlichen Abgufs ohne weiteres beobachten kann, um so mehr, als unter dem hier und da abgebröckelten Gips die Leinwand an einigen Stellen zu Tage tritt, so ist damit erwiesen, dafs die Prinzessinnengruppe in der Königlichen National-Galerie thatsächlich das über dem (verlorenen) Thonmodell Schadows geformte Gipsmodell ist. Es finden sich aber Abweichungen der Marmorgruppe im Königlichen Schlosse von unserem Modell. Sie fallen zwar zunächst nicht sehr ins Auge, sind im einzelnen aber doch ziemlich bedeutend.[2]) Im Marmor überschneidet die Gewandung rechts die Randlinie des Sockels, beim Gipsmodell nicht, während umgekehrt hier die Gewandung auf der linken Seite näher an den Rand herangeht. Der Faltenwurf ist im ganzen beim Modell einfacher und weicher, bei der Marmorgruppe reicher und schärfer herausgearbeitet; im einzelnen sind die Verschiedenheiten bei dem von der Kronprinzessin in der Hand gehaltenen Gewandstück und in der Art, wie die Gewänder auf den Sockel aufstofsen oder sich auflegen, am gröfsten. Der auffallendste Unterschied aber zeigt sich in der Fufsbekleidung der Prinzessin Louis. Im Entwurf trägt sie nämlich eine Art Schuhe,[3]) in der Marmorausführung dagegen die gleichen, die Zehen freilassenden Sandalen wie die Kronprinzessin. Beim Gipsmodell sind die Augensterne eingegraben, im Marmor nicht. (Dafs der Zeigefinger der Kronprinzessin beim Modell neben dem Mittelfinger auf der

[1]) Vergl. bei J. Friedländer, a. a. O. S. 60 f.

[2]) Ich stütze mich bei dieser Vergleichung auf amtliche Erhebungen, die im vorigen Jahre durch Herrn Dr. W. Gensel unter Hinzuziehung des Herrn Bildhauers Martin Wolff ausgeführt worden sind. — In Spemanns Museum, II, Taf. 34, wird die Reproduktion des Gipsmodells irreführend bezeichnet: »Berlin, Kgl. Schloss, Marmor«.

[3]) Dieselben Schuhe trägt die Prinzessin auf einem im Hohenzollern-Museum befindlichen Gipsmodell Friedemanns, das unmittelbar nach dem Tode ihres ersten Gemahls angefertigt worden sein mufs. Ebenfalls auf der beigegebenen Zeichnung zum Grabmal des Prinzen Ludwig.



JOHANN GOTTFRIED SCHADOW

ENTWURF ZU EINEM DENKMAL DES PRINZEN LUDWIG VON PREUSSEN

BLEISTIFTZEICHNUNG IN DER BIBLIOTHEK DER K. AKADEMIE DER KÜNSTE ZU BERLIN

Gewandfalte liegt, während er im Marmor senkrecht nach unten auf die Faltenzüge gerichtet ist, dürfte dagegen wohl eine falsche Restaurierung bei einer gelegentlichen Verletzung des Modells zur Ursache haben, da heute noch Spuren der Restauration an dieser Stelle bemerkbar sind.) Die Vergleichung liefert das Ergebnis, dafs sämtliche Veränderungen nach der Punktierung am Marmor ausgeführt werden konnten, so dafs der Gipsgruppe der Königlichen National-Galerie ihr Charakter als Originalmodell vollständig gewahrt bleibt.

Prinzessin Friederike spielte im Leben unseres Künstlers noch einmal eine bedeutsame Rolle. Am 28. Dezember 1796 starb ihr Gemahl, Prinz Ludwig. Friedrich Wilhelm II. ordnete schon im dritten Monat nach diesem frühen Hinscheiden an, dafs Schadow ein Grabdenkmal von bedeutenden Dimensionen verfertige, das im Dome zur Aufstellung gelangen sollte.[1]) Die Witwe selbst diktierte »in zierlichen und klaren Worten«, was der Künstler in Linien zu fassen habe. Wir besitzen zwei Zeichnungen Schadows zu diesem Denkmal. Die eine, die den ganzen Aufbau zeigt, hat E. Dobbert veröffentlicht.[2]) Die zweite, eine Bleistiftskizze, 65 cm hoch, 52 cm breit, welche nur den (ersten?) Entwurf zum Marmorrelief enthält und die ebenfalls im Besitze der Bibliothek der Königlichen Akademie der Künste ist,[3]) bringen wir auf unserer Lichtdrucktafel. Die »Idee« liegt ganz in der Zeit.[4]) Die künstlerische Ausführung aber ist wieder individuelles Schadowsches Eigentum. Dies gilt besonders von der knieenden Prinzessin. Schadow hat in späteren Jahren, als er sich in der Lithographie versuchte, diese Figur allein herausgehoben und auf Stein gezeichnet.[5]) Das Grabmal selbst kam nicht zu stande. Am 16. November 1797 starb der Besteller. Sein Nachfolger inhibierte das Werk. Minister von Heinitz berichtete Friedrich Wilhelm III. bald nach der Thronbesteigung über das Denkmal, der unterm 23. Dezember 1797 der Meinung ist, die Aufstellung im Dome »erscheine ihm nicht zweckmäfsig, weil es dort das einzige Monument sein würde«. Der Künstler selbst kam in kluger Erwägung der veränderten Sachlage den Ereignissen zuvor.[6]) Schadow erklärt, »dafs dieses Monu-

[1]) Die Kabinets-Schreiben vom 20. und 23. März 1797 s. bei Schadow: Kunst-Werke und Kunst-Ansichten, S. 36. — Der Kontrakt vom 27. März 1797 bestimmt, dafs dieses 18 Fufs hohe, 12 Fufs breite Denkmal, das den Prinzen »in ritterlicher Gestalt als Coadjutor vom St. Johanniter-Orden« darzustellen habe, bis spätestens 1. April 1800 zu beendigen sei. Aufwendung 10000 Thaler aus der Kasse der Königlichen Porzellan-Manufaktur in sechs Terminen (Königliches Geheimes Staatsarchiv, R. 76. III. 385).

[2]) Handzeichnungen von G. Schadow, herausgegeben von der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin. Berlin 1886. Blatt 44.

[3]) Grofse Mappe 2, Nr. 795.

[4]) Ich erinnere z. B. an Nicolas Sébastien Adams Tombeau de la Reine Catherina Opalinska, in der Église Bon-Secours zu Nancy, wozu das Modell 1747 im Salon ausgestellt war (vergl. H. Thirion, Les Adam et Clodion. Paris 1885. p. 166).

[5]) Vergl. J. Friedländer, G. Schadow, 1. Ausgabe. Düsseldorf 1864. S. 144, Nr. 8.

[6]) L. Geiger führt, auf handschriftliche Briefe jener Zeit sich berufend, als Motiv zur freiwilligen Aufgabe des begonnenen Werkes von seiten des Künstlers noch an, dafs sich dieser, freilich nach langem Sträuben, von der Undurchführbarkeit der »Idee« habe überzeugen lassen (Illustr. deutsche Monatshefte, Oktober 1894, S. 81). Vergl. auch K. A. Böttiger, a. a. O. S. 134f., dessen Unzuverlässigkeit aber grofs ist, da er z. B. Schadow drei Vornamen giebt, von denen nicht ein einziger zutrifft. »Ist Ihnen« — will er zu Schadow gesagt haben — »die Stellung der Mutter so anbefohlen worden?« Worauf der Künstler geantwortet haben soll: »Nein, aber sie hat, als ich sie der Prinzessin vorlegte, ihren ungeteilten Beifall erhalten«.

ment, so wie es jetzt projectirt ist, lediglich an dem Orte schicklich sein kann, wo der entseelte Körper des Printzen ruht, weil die poetische Fiction dazu, an jedem andern Orte unpafslich sein wird, wozu noch kommt, dafs die Einführung lebender Personen dabei allerdings etwas Ungewöhnliches ist. Überdem erfordert die Ausführung dieser Arbeit einen recht anhaltenden Eifer und ausdauernden Fleifs mit einem alle Schwierigkeiten überwindenden frohen Muth; dieser würde mich bei dem Gedanken ganz verlassen, dafs die Idee an sich selbst, nicht Sr. Königl. Majestät völlige Zustimmung hätte, und der von Höchstdenenselben genehmigte Contract nur blofs eine Folge Dero über alles gehenden Gerechtigkeitsliebe sei. Aus diesem Grunde wage ich den Vorschlag, den mir wahre Ehrfurcht für Se. Königl. Majestät und meine eigene Überzeugung zur Pflicht machen: dafs man diese Arbeit ganz ruhen lasse: und ich bin zu dem Ende bereit, den Contract zurückzugeben, indem ich mich versichert halte für das dabei schon gethane, entschädigt zu werden« (Königliches Geheimes Staatsarchiv, R. 76. III. 385). Schadow will dagegen die am Wilhelmsplatz noch fehlende sechste Statue, welche nach Allerhöchster Bestimmung entweder Friedrich Wilhelm II. oder den seligen Prinzen Ludwig, vielleicht aber auch einen vorzüglichen preufsischen Helden vorstellen könnte, anfertigen, oder er möchte eine Anzahl von Brustbildern berühmter Männer des Vaterlandes ausführen, damit das in dieser Sache angewiesene Geld seiner Bestimmung für bildhauerische Zwecke erhalten bleibe. Am 13. Februar 1798 wird nun durch Kabinetsschreiben Fürst Leopold von Anhalt-Dessau als Gegenstand des Standbildes bestimmt. Hierüber findet sich im Schadow-Nachlafs der Königlichen National-Galerie folgendes Schriftstück (vergl. Schadow, Kunst-Werke und Kunst-Ansichten, S. 38 und 46):



J. G. Schadow
Prinzessin Louis (Friederike) von Preufsen
Sepiazeichnung (Ausschnitt), K. National-Galerie

Da des Königs Majestät, mittelst höchster Cabinets-Ordre vom 13n Febr. dieses Jahres in Gnaden resolviret haben, die Arbeit zu dem Monument des verstorbenen Prinzen Ludwig Königlichen Hoheit gänzlich aufzugeben, weil es nach der dabey zum Grunde liegenden allegorie an keinem anderen Platze aufgestellet werden könne, als in der Dohmkirche, wo jedoch andere Gründe der Aufstellung entgegen stehen; so wird dem Hofbildhauer und Rector Herrn Schadow, hiermit bekandt gemacht, diese Arbeit gänzlich einzustellen, und da derselbe nach dessen unterm 11n dieses Monaths übergebene Erklärung zufrieden seyn will, wenn ihm für das, zu jenem Monument verfertigte grofse Modell und für die bis dato fortgesetzte Arbeit an dem Monument

selbst, so wie auch für den zerschnittenen Marmor, ein Abfindungs-Quantum von überhaupt . . . . 2540 Rth.
bezahlt werde; so ist dato der Rendant Louis authorisirt worden,
dem Herrn Schadow nach Abzug der bereits unterm 1n October 1797
darauf empfangen . . . . 1666 Rth. 16 Gr.
die darnach verbleibende . . . . 873 Rth. 8 Gr.
gegen dessen Quittung zu bezahlen, wogegen der Herr Schadow auch keine weitere Forderung für jenes Monument machen wird. Uebrigens wird der H. p. Schadow nunmehro die Anfertigung seines Entwurfs zur Statue des Fürsten Leopold von Dessau soviel möglich beschleunigen, damit er des Königs Majestät zur Genehmigung vorgelegt und das weiter Nöthige verfügt werden könne.

Berlin den 12ten May 1798. (gez.) F. v. Heinitz.

An
den Herrn Hof-Bildhauer und
Rector Schadow.

Mit Friedrich Wilhelm III. war wieder der strenge Geist der Pflicht in die Lande gezogen. Schadow erkannte, »dafs der nun den Thron besteigende König Friedrich Wilhelm III. am preufsischen Motto: Suum cuique, halten würde, und für die Mitglieder des regierenden Hauses gerade nicht mehr, als nöthig«.[1]) Dieser selbe sparsame und schlichte Fürst gab aber nachmals dem Künstler einen Beweis seiner Hochherzigkeit, indem er, selbst fast an den Rand des Abgrundes gedrängt, aus schwierigsten Verhältnissen heraus ihm ein rührendes Zeichen der Treue zukommen liefs. Am 30. März 1806 starb, erst sieben Monate alt, der Sohn des Königs Prinz Ferdinand. Schadow unternahm es — in direktem Auftrage, da am 1. April die Maske und die Hände des verstorbenen Kindes zu diesem Zwecke geformt wurden — eine lebensgrofse Marmorfigur des auf seinem kleinen Lager schlummernden Prinzen anzufertigen.[2]) Inzwischen brach das Unglück über Preufsen herein. Von seinem Heere verlassen, mufste der König fliehen, zuerst nach Königsberg, dann nach Memel. Im Schadow-Nachlafs der Königlichen National-Galerie findet sich nun folgendes Kabinets-Schreiben:

Se Königliche Majestät von Preufsen danken dem Director Schadow für seine unter dem 24ten v. M. gemachte, Höchstdenselben liebgewesene Anzeige von Vollendung der Figur des verstorbenen Prinzen Ferdinand in Marmor, und machen demselben zugleich bekannt, dafs die combinirte Immediat-Commission hierselbst dato befehligt worden ist, ihm vorläufig die Summe von = 3000 Thalern durch Anweisung nach Berlin zu übersenden, indem Se. Majestät den Rest künftig nachzuzahlen versprechen.

Memel den 13ten October (gez.) Friedrich Wilhelm.
1807.

Unter den Schadow-Handzeichnungen der Königlichen National-Galerie liegt ein grofses Blatt in Sepia, etwas weifs gehöht, das anmutet wie ein Erinnerungsblatt des Künstlers: »Elf Porträtköpfe, darunter König Friedrich Wilhelm III. und Königin Luise«. (L. von Donop, Katalog der Handzeichnungen, Aquarelle und Ölstudien, Berlin 1902, S. 488, Nr. 29.) Die Köpfe sind fächerartig ineinandergesteckt wie Spielkarten: obenan der König, der letzte Kopf links die Königin, der letzte Kopf rechts Prinzessin Friederike, wie ich glaube. Sie hat hier eine Art Haube auf, ihre Haltung erinnert aber an die Prinzessinnengruppe, wie auch der Kopf der Königin Luise in jener Auffassung gegeben ist. Es mag schwierig sein, die anderen Portraitköpfe zu identifizieren. Zwei Kinder-

[1]) Kunst-Werke und Kunst-Ansichten, S. 38.

[2]) Befindet sich in der Schlofskapelle zu Charlottenburg.

köpfe sind dabei. Auch der Kopf einer Sterbenden oder Toten ist darunter. Das nicht eben hervorragend gezeichnete Blatt, das den Datierungskünsten ein Rätsel aufgiebt, gemahnt an ein vorzeitiges Abschiednehmen. Schadow berichtet in den Memoiren, S. 47, in seiner diskreten und bescheidenen Alters-Schreibweise, dafs »drei seiner Werke von dem Könige, seinem Herrn [Friedrich Wilhelm III.], als Fatalitäten angesehen wurden. Se. Majestät bediente sich nämlich des Ausdrucks: 'ist Mir fatal!'



J. G. Schadow
Erste Thonskizze zum Ziethen
Berlin, K. National-Galerie



J. G. Schadow
Erste Thonskizze zum Dessauer
Berlin, K. National-Galerie

Dies waren: das Denkmal des Grafen v. d. Mark [natürlichen Sohnes Friedrich Wilhelms II. und der Gräfin Lichtenau], die Marmor-Gruppe der beiden Prinzessinnen und das beabsichtigte Denkmal [des Prinzen Ludwig] im Dom.« Es ist mir nicht bekannt, dafs unserem Meister danach noch ein anderer königlicher Auftrag zuteil geworden wäre als die Marmorstatue des »alten Dessauers«, zwei unterlebensgrofse Marmorbüsten (der König, bestellt 1803 von der Königin, und die Königin, 1804 bestellt vom Könige), sowie jenes bereits erwähnte kleine Denkmal des Prinzen Ferdinand. Die Kabinetsordre für den »Dessauer« ist datiert vom 13. Februar 1798 (vergl. J. Friedländer,

a. a. O., S. 38). Am 12. Mai wird Schadow ermahnt, den Entwurf vorzulegen. Dies thut er am 24. Mai. Der Entwurf genügt nicht, Schadow zeigt am 8. August an, dafs ein neues Modell fertig sei. Am 19. August erhält er die Aufforderung zur Vorlage, die dann am 20. August genehmigt wird. Vom 1. September 1798 datiert ist der mit dem Minister von Heinitz abgeschlossene Kontrakt. Merkwürdig genug ist ja die Ursprungsgeschichte des »Ziethen« und des »Dessauer«, dieser beiden Herolde der modernen Kunst. Der »Ziethen« ist nicht leicht ins Leben getreten. Schadow mufste sich, um den Auftrag dazu zu bekommen, persönlich und unmittelbar an Friedrich Wilhelm II. selbst wenden. Und der »Dessauer« verdankt einer Verkettung von aufsergewöhnlichen Umständen seine Entstehung, so dafs man fast von Zufall sprechen möchte.[1]) Merkwürdig ist

[1]) Aus dem Schadow-Nachlafs der Königlichen National-Galerie:

Für meine Person trage ich zwar Bedencken, bey der jetzigen kriegerischen Epoque die Anfertigung der nach den hierbey zurückgehenden Zeichnungen, zu errichtenden Statue des Generals von Zieten, bei des Königs Majestät in Antrag zu bringen; ich überlasse aber dem Herrn Rector Schadow sich deshalb an des Königs Majestät, selbst zu wenden, und sollten Allerhöchstdieselben etwas an mich dieserhalb gelangen lassen; so werde ich dieser Sache gewifs nicht entgegen seyn, welches ich auf das, von dem Herrn Schadow mir dieserhalb übergebenes Pro Memoria vom 20n vorigen Monaths zur Antwort vermelde.

Berlin den 22n Maii 1790. (gez.) F. Heinitz.

An
den Herrn Rector und Hofbildhauer Schadow.

[Abschrift.]

Mein lieber Etats Minister Freyh. von Heinitz! Da der Bildhauer Schadow bereits nicht beschäftiget ist, so will Ich, dafs derselbe die Statue des General v Ziethen anfange, nach der Skize, welche ich gesehen und approbirt habe, und da ich versichert bin, dafs der Schadow sich Mühe geben wird, dies Denkmahl untadelhaft zu vollenden, so will ich ihm die verlangten Fünftausend Thaler Courant, in vier Terminen zahlen lassen, wozu bereits der geheime Cämerier Ritz angewiesen ist. Ihr werdet dahin sehen, dafs in 20 Monathen alles academistisch beendigt ist, wogegen ich bin, euer wohl affectionirter König.

Berlin den 31. January. 1791. Friedrich Wilhelm.

An
den Etats-Ministre
Freyh. v. Heinitz.

Se: Majestät der König haben aus dem Bericht Et: Min: Freyherrn v. Heinitz ersehen, dafs Ew Hochedelgebohren zwei neue mit der Regiments Uniform versehene Esquisen zu dem Monumente für den Fürsten Leopold von Anhalt Dessau, und ein Modell von grauen Holtze angefertigt haben und solche Allerhöchstdenenselben vorzeigen können. Se. Majestät wünschen nun diese Esquisen und das Modell in Höchsten Augenschein zu nehmen und haben mir daher befohlen, Ew. Hochedelgebohrenn zu fragen ob Sie solche ohne Umstände hier, oder im Palais zu Berlin vorzeigen können.

Charlottenburg den 19ten August 1798. Beyme.

An den Hofbildhauer
Herrn Schadow zu Berlin.

Vergl. J. Friedländer a. a. O. S. 39 f. Schadow erhielt für das Monument des »Dessauers« (laut Kontrakt in der Königlichen National-Galerie vom 1. September 1798) 7460 Thaler (demnach mit jener Abfindungssumme genau 10000 Thaler), halb aus der Königlichen Porzellan-Manufaktur, halb aus der Königlichen Haupt-Münz-Kasse in drei Terminen. Die definitiven Modelle zum »Dessauer« sowohl wie zum »Ziethen« besitzt die Königliche Akademie der Künste.

auch, dafs Schadow seinem ersten Modelle des »Dessauers« die Stellung seines ersten Modelles des »Ziethen« gab. Die in der Königlichen National-Galerie befindlichen Thonskizzen haben die Höhe von 31 und 34 cm. Doch wurde der »Dessauer« keinem so durchgreifenden Veränderungsprozefs unterworfen wie der »Ziethen«. Dann aber war es mit den königlichen Aufträgen vorbei für immer. Vergeblich petitionierte der



J. G. Schadow
Original-Hilfsmodell zum ausruhenden Mars
In der K. National-Galerie zu Berlin

Künstler sogar um die Erlaubnis, dafs seine seit 1797 in eine Kiste verpackte Prinzessinnengruppe[1]) im Königlichen Schlosse Aufstellung finde (Königliches Geheimes

[1]) Vergl. Meusels Archiv für Künstler u. Kunstfreunde, 2. Bd. 4. Heft, Dresden 1808, S. 106: Nachmals hat die Marmorgruppe einige Jahre in einer Kiste gelegen, ohne dafs jemand darnach fragte, bis die Grofsfürstin Helena nach Berlin kam, in deren Zimmer sie aufgestellt wurde. Diese Gruppe hat leider durch den Schmutz der Mäuse, die in der Kiste genistet haben, viel gelitten, und der Marmor hat entstellende Flecken behalten.«

Staatsarchiv, R. 76. III. 385). Es hat im Schicksalsbuche gestanden, dafs Schadow weder das Grabmal der Königin Luise von Preufsen, noch das der Königin Friederike von Hannover errichten sollte. Obschon er bei der Bewerbung um das erstere sich beteiligte. (Für das letztere war er freilich schon zu betagt.) Den Auftrag zu beiden sowie zur »Statue équestre« Friedrichs II. erhielt vielmehr sein »gröfserer Schüler«, der nur um dreizehn Jahre jüngere Christian Daniel Rauch. Schadows 1816 auf eigene Faust vollendete halblebensgrofse Bronzefigur Friedrichs des Grofsen, wie er auf der Terrasse von Sanssouci mit seinen Windspielen spazieren geht, hat aber doch allen Denkmälern des grofsen Königs den Ehrenkranz vorweg genommen.

Zartheit und Kraft hielten sich in Schadows Begabung die Wage. Er stellte, willensmächtig, die vollkommene Männlichkeit ebenso gewaltig und sicher hin, als es ihm gelang, wie wir sahen, sensuell die weibliche Anmut zu erhaschen. Da wir uns nun in unserem Aufsatze allzu einseitig auf die Betrachtung des letzteren beschränken mufsten, und weil es sich trotz ihres Standortes um eine nur wenig gekannte Arbeit handelt, möge hier doch noch ein Wort über Schadows »Mars« Zulafs finden.

A. Hagen (Die deutsche Kunst, I, S. 240 f.) sagt: »Karl Wichmann, Schüler Schadows, machte den Mars am Brandenburger Thor, in der Werkstatt Schadows. Oft wurden die neueren Künstler beauftragt, einen friedlichen Mars zu bilden, wodurch die Natur des Gottes beinahe aufgegeben werden mufs. Wichmann stellt ihn so, wenn auch sitzend, leicht und bewegt dar, indem der Gott das Schwert in die Scheide stöfst«. Im Kataloge der Ausstellung der Berliner Akademie der bildenden Künste vom 27. Mai 1793 aber lesen wir S. 43: »Vom Herrn Rektor und Hofbildhauer Schado [sic!], in Gips: Nr. 288, Mars, ein Modell, welches am Brandenburger Thor, in Stein, ausgearbeitet, wird zu stehen kommen«. Und S. 65 f. bei Beschreibung des Modells zum Brandenburger Thor: »Zwischen den 2 nächsten Säulen am Hauptthore, befindet sich auf jeder Seite eine grofse Nische, in welcher auf Postamenten sitzende Figuren, den Mars und die Minerva vorstellend, befindlich sind. Die Modelle hierzu als auch die Statuen selbst, sind unter der Direktion des Herrn Bildhauer Schadow verfertigt«.[1]) In Schadows Memoiren lesen wir S. 11: »Die Metopen an der Thiergartenseite [des Brandenburger Thores] und die sitzende Figur des Kriegs-Gottes in einer Nische, sind in Stein gearbeitet nach meinen Modellen. Nach der Sorgfalt, mit welcher das Modell dieser sitzenden Figur gearbeitet wurde, hätte solche Beachtung verdient; diese wird jedoch den Arbeiten in Sandstein

[1]) Aus dem Schadow-Nachlafs in der Königlichen National-Galerie:

Dem Hern Rector Schadow remittiren wir die uns vorgelegten Modelle zu den sitzenden Statüen in den Nichen des Brandenburger Thores mit dem Auftrage, selbige den Bildhauern Herrn Boy und Meltzer zu übergeben, und sie zugleich wegen Anfertigung der grofsen Modelle zu instruiren.

Wegen der dazu erforderlichen Sandsteine, haben sich der Herr Melltzer und Boy an den Herrn Stadt-Rath Moser zu wenden.

Hiernächst überlassen wir dem Herrn Schadow nochmahls in Überlegung zu nehmen, ob nicht an der gröfse der Postamenter etwas abgehen könne.

Bey der Ausführung der Arbeit versehen wir uns übrigens, dafs Herr Schadow mit seinem Rath zur Hand stehen werde, womit alles Kunst und zweckmäfsig bewerkstelliget werde.

Berlin, den 17ten Maerz 1793. (gez.) Langhans.

An
den Herrn Rector Schadow
hierselbst.

versagt, obwohl kein Hindernifs vorhanden, die Gestalten in schönen Linien einzuschliefsen«. S. 296: »Einige meinen, dies [der Mars] gehöre mit zur besten Arbeit von G. Schadow«. Das jetzt im Besitze der Königlichen National-Galerie befindliche Original-Hilfsmodell in Gips ist in halber Lebensgröfse (92 cm).

Hieraus scheint mir klar hervorzugehen, einmal, dafs Schadow den Mars vollständig als sein künstlerisches Eigentum anspricht (bei dessen Modellierung Wichmann Gehilfendienste geleistet haben mag), und dann, dafs er die Minerva, die wohl ganz Gesellenarbeit sein wird, preisgiebt.

Ein grofser Stich D. Bergers von 1798 zeigt sehr getreu das Brandenburger Thor, das 1795 mit dem Skulpturenschmuck vollendet wurde; er mufs aber doch nach einer bedeutend früher gemachten Aufnahme ausgeführt sein (Lütke jun. del.), da die Quadriga darauf, gegen die Stadt gerichtet und wie nach Hören-Sagen gezeichnet, offenbar sich dem Beschauer damals auf dem Bauwerk noch nicht präsentierte. Minerva sitzt neben der Wache, der Mars auf der anderen Seite. Offenbar sah dieser Zeichner sie ebenfalls noch nicht an ihren Standorten. Der Mars wird wohl, schon vor dem 1868 erfolgten Umbau, ursprünglich neben die Wache postiert worden sein. Die kleineren Ansichten des Thores aus alter Zeit geben hierüber keine Auskunft. Interessant ist es, einen Blick zu dem 1806 begonnenen Triumphbogen auf der Place de l'Étoile hinüber zu senden, mit Rudes (1836 enthüllter) Kriegsgöttin. Dort die dämonische Entflammung der zum Angriff vorbrechenden Schar. Hier, neben der einziehenden Siegesgöttin, der nach vollbrachter Abwehr ausruhende, aber doch unverwandt, wie das verkörperte Pflichtbewufstsein, scharf auslugende »bewaffnete Frieden«. (Heute freilich haben Mars und Minerva des Brandenburger Thores in ihren Schlupfwinkeln jegliche symbolische Bedeutsamkeit eingebüfst.) Wenn man diesen Mars mit ähnlichen Arbeiten Pigalles, Canovas und Thorwaldsens konkurrieren läfst, so wird er, glauben wir, auch mit diesen fertig werden. Er ist weder eine sklavische, noch eine manierierte Nachahmung der Antike. So vom Naturempfinden getragen, wird selbst ein klassizistisches Werk geniefsbar. Man darf in dieser Sache auf Schadows Urteil schon etwas geben. Über den Wert oder Unwert ihrer eigenen Produktionen sind nur die nicht ursprünglichen Naturen im unklaren.



Schadows Totenmaske
In der K. National-Galerie zu Berlin

DIE KOEDIJCK-RÄTSEL UND IHRE LÖSUNG

VON C. HOFSTEDE DE GROOT

Bei wenigen Malern der holländischen Schule herrscht noch heutzutage eine so grofse Verwirrung sowohl in bezug auf ihre Lebensdaten, als auf die Bilder, die ihnen zugeschrieben werden, wie bei dem, dessen Name über diesen Zeilen steht. Ich werde meine Leser hier nicht ermüden mit einer Blütenlese von Zitaten aus der älteren und neueren Litteratur über die holländische Malerei — wer Lust hat, mag die Werke selbst aufschlagen —, sondern kurz und bündig den Satz aufstellen: es hat in der holländischen Schule des XVII. Jahrhunderts, soviel wir wissen, nur *einen* Maler namens Koedijck gegeben, und zwar *Isaac Koedijck.* Alles, was wir über sein Leben wissen, stammt aus den archivalischen Funden von Bredius, deren Inhalt der Hauptsache nach in die Kataloge des Rijksmuseums und der Eremitage übergegangen ist und folgendermafsen lautet: Isaac Koedijck wurde 1616 oder 1617 in Leiden geboren, hatte sich seit 1642 in Amsterdam als Kaufmann niedergelassen, übte die Malerei nur als Dilettant aus, wird 1659 als Befehlshaber einer Flotte der ostindischen Kompagnie erwähnt und starb nach 1677, vermutlich in Amsterdam.

Hierauf beschränken sich unsere Kenntnisse. Alles übrige ist Phantasie und Fabel. Ein recht mittelmäfsiger Schwarzkunststecher des XVIII. Jahrhunderts, namens D. Koedijck, bleibt natürlich ganz aufser Betracht.

Was Koedijcks künstlerische Thätigkeit betrifft, so ist es vor allem nötig, ebenso gründlich Aufräumung zu halten unter den ihm zugeschriebenen Bildern, wie wir es unter den pseudo-biographischen Notizen gethan haben, denn es werden ihm allerorts die verschiedenartigsten Bilder zugeschrieben. So in der Hamburger Kunsthalle (ehemalige Sammlung Wesselhoeft; S. 58—60 der Leithäuserschen Schrift) und in der Sammlung Six (Kat. 1900 Nr. 51; kürzlich in einer Braunschen Photographie zuerst reproduziert) zu Amsterdam je ein Interieur, die zusammen mit einem dritten Bilde im Museum zu Marseille (dort P. de Hoogh) und einem vierten, dem Berliner Museum gehörigen, als Holländische Schule um 1700 katalogisierten Bild im Museum zu Stettin (Kat. Nr. 19)[1]) auf Grund eines vollsignierten Bildes im Budapester Museum (Kat. Nr. 320) (vergl. Abb. 1) unzweifelhaft dem Cornelis de Man zugehören. So im Rijksmuseum zwei unter sich ganz verschiedene Bilder, das eine ein kleines männliches Portrait, das augenscheinlich den Werken des Simon Kick zuzuzählen ist (Kat. Nr. 786; vergl. Oud Holland, XVII, S. 168), das andere ein in der Zeichnung der Figuren und in der

[1]) Daheim angelangt, lese ich im Berliner Katalog von 1883 S. 561, Nachtrag zu S. 207 Nr. 796, dafs Waagen in seinem Handexemplar des Katalogs von 1830 und unabhängig davon Bredius dies Bild gleichfalls dem Cornelis de Man gegeben haben.

Durchbildung der Perspektive gleich schwaches Interieur mit einem musizierenden Paar aus der entfernteren Nachfolge des Pieter de Hooch (Kat. Nr. 687; O. H. a. a. O.). So ferner ein Interieur mit einem kartenspielenden Paar und Nebenfiguren in den Auktionen



Abb. 1. Cornelis de Man
Schachspielendes Paar
Gemälde, im Museum zu Budapest

Hoech (Abb. im Katalog, Nr. 107) und Schubart (Kat. Nr. 35), ein Bild, das weder mit den vorhergenannten, noch den folgenden, noch mit den authentischen Koedijcks die geringste Ähnlichkeit, wohl aber eine gewisse, an Vermeer erinnernde Farbenpracht aufzuweisen hat. So endlich eine fünfte Gruppe von Bildern, die sich um ein Interieur im Brüsseler Museum (Kat. 1889 Nr. 319) scharen, welches eine Bezeichnung Koedijcks

tragen soll und das wir deshalb etwas näher zu betrachten haben. Dieses Interieur, aus der Sammlung Wilson stammend, stellt ein geräumiges Zimmer mit hohen Fenstern und wenig ins Auge fallender Staffage dar. Es ist in bescheidenen, ziemlich kühlen Farben gemalt und wirkt besonders durch den Kontrast der dunklen Töne im Holz und in den Fliesen des Fufsbodens mit dem Weifs der getünchten Wände. Auf dem Fufsboden liegt ein Stückchen Papier, worauf die Bezeichnung stehen soll. Ich habe jedoch trotz wiederholter, sorgfältigster Prüfung nie etwas darauf entziffern können und weder der offizielle Katalog von 1889 noch das mangelhafte Verzeichnis des Herrn A. J. Wauters von 1900 erwähnen eine Bezeichnung. Für den ziemlich langen Namen Koedijck ist aufserdem der vorhandene Raum zu gering, aber ein anderer Name steht auch nicht darauf. Unverkennbar hierzu gehörige Bilder sind die Interieurs in den Museen zu Antwerpen (Sammlung Kums; Kat. 1891 Nr. 103 als P. de Hoogh) und zu Lille (Kat. 1893 Nr. 434). Nun giebt es aufserdem noch einige Bilder, meist geringeren Umfanges, unter anderem in den Sammlungen Michel in Mainz und von Heyl in Worms, die einerseits den Pseudo-Koedijckschen Interieurs, andererseits einigen staffierten Strafsenbildern von J. Vrel so nahestehen, dafs ich immer im Zweifel gewesen bin, wem sie zuzuschreiben seien. Die Lösung ist sehr einfach. Der Brüsseler Pseudo-Koedijck ist eben derselbe wie jener J. Vrel. Beweisend für diese Behauptung ist die Vergleichung zweier Bilder, eines vollbezeichneten Vrel in der Sammlung de Stuers im Haag (vergl. Lafenestre et Richtenberger, La Hollande, S. 149), der genau solche Figuren aufweist, wie die Brüsseler, Antwerpener und Liller Bilder, mit einem *J. V.* signierten Interieur in der Eremitage zu St. Petersburg (Kat. Nr. 1760), das man wegen der absoluten Ähnlichkeit des Stils ohne das geringste Zögern derselben Gruppe zugezählt haben würde, wenn es eben nicht das Monogramm Vrels trüge. (Abb. 2.) Künftighin sollte man daher alle auf Grund des Brüsseler Bildes dem Koedijck zugeschriebenen Werke auf den Namen *Vrel* umschreiben. Wer dieser Vrel gewesen sei, das ist allerdings eine zweite, noch der Beantwortung harrende Frage, denn ein Künstler dieses Namens ist weder in der biographischen, noch in der archivalischen Litteratur nachzuweisen.

Nachdem wir also das Werk Koedijcks von den verschiedenartigsten fremden Bestandteilen gesäubert haben — ich bemerke nebenbei, dafs sogar ein Bredius gehöriger, sehr charakteristischer A. van Ostade [1]) einmal als Koedijck ging —, erübrigt noch die Frage: welche und wo sind seine echten Werke?

Um für die Beantwortung eine sichere Grundlage zu gewinnen, mufs man eine Reise nach St. Petersburg unternehmen, denn dort befinden sich drei Werke seiner Hand, wovon zwei seine Bezeichnung tragen, während mir sonst im ganzen nur noch zwei und zwar unbezeichnete bekannt geworden sind.

In der Galerie der kaiserlichen Eremitage (Kat. Nr. 1257) befindet sich zunächst das am meisten bekannte, vollbezeichnete Bild (vergl. Abb. 3). Es ist für den Künstler durchaus charakteristisch und bildet einen vortrefflichen Ausgangspunkt für sein Studium.

Dargestellt ist ein grofser Innenraum, der sich links nach einem zweiten Raume öffnet, zu dem einige Stufen Zutritt geben. Rechts dagegen führt eine grofse Wendeltreppe in ein oberes Geschofs. Im vorderen Raume sitzt neben einem runden Tisch, auf den er seinen Hut gelegt hat, ein junger Mann in gelbem Anzug, in der einen Hand eine Pfeife, mit der anderen ein Glas Rotwein in die Höhe hebend. Auf dem Tische sieht man aufserdem einen Pokal auf einer reichziselierten Becherschraube, ein Tricktrackspiel und Rauchgeräte, auf einem Stuhl links im Vordergrunde einen hellbraunen Mantel

[1]) Katalog Mauritshuis Nr. 557; Auktion Muilman 1813 als Koedijck.

und im Hinterzimmer ein musizierendes Trio: Flöte, Violine und Cello. Eine Magd kommt ganz hinten aus einem Kellerraum herauf. Die Lichtquelle des vorderen

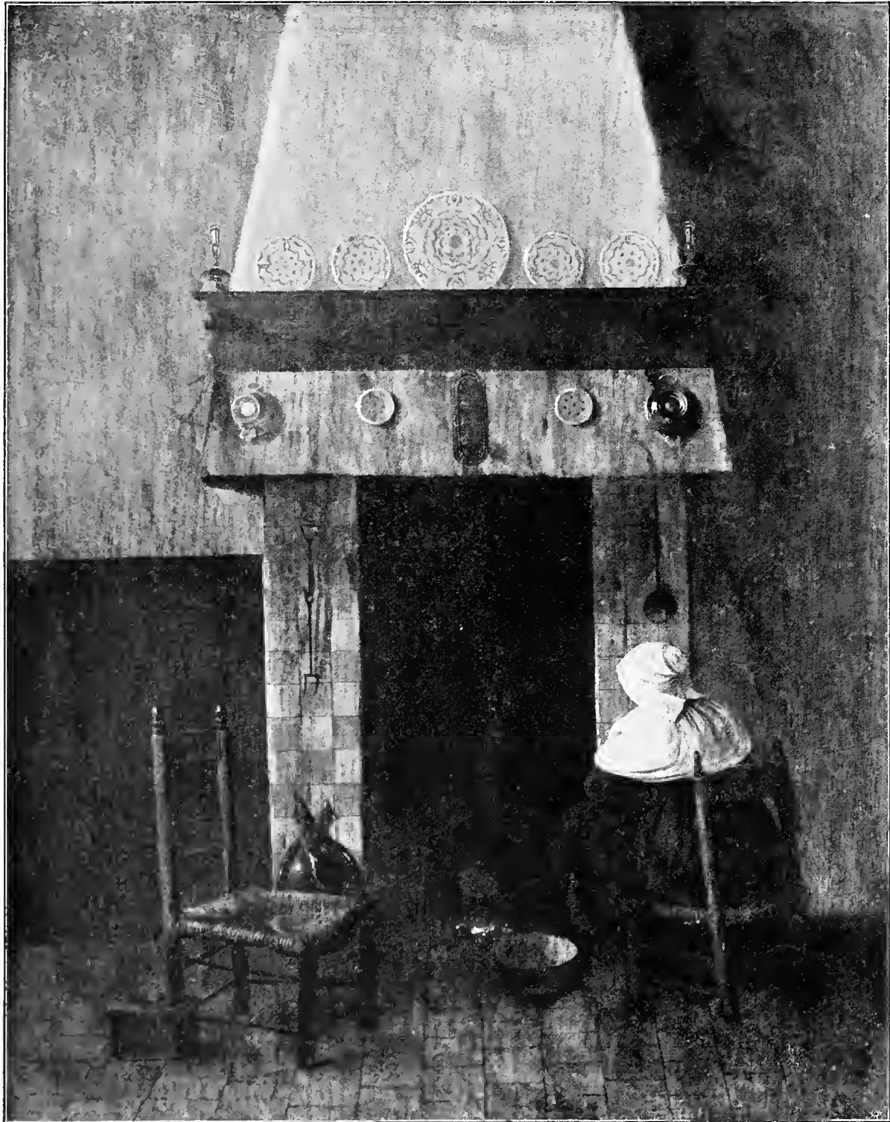


Abb. 2. J. Vrel
Frau am Kamin
Gemälde, in der K. Eremitage zu St. Petersburg

Zimmers ist nach der Beleuchtung der Figur und dem Schlagschatten ihrer Beine links vorne zu denken, während der Schlagschatten des Tisches und des Stuhles im Vorgrunde eine Lichtquelle in der linken Wand vermuten läfst.

Das Kolorit des Bildes ist in einem gelblich-braunen Ton gehalten: Wände und Fufsboden, Holz- und Steinarchitektur, Möbel und Kostüme, alle weisen Nüancen dieser Farbe auf. Der einzige einigermafsen ins Auge springende Lokalton ist jetzt das Rot des Weines, früher mag vielleicht das Muster der Tischbekleidung ein kräftiges, jetzt verblafstes Rot aufgewiesen haben.

Als Kunstleistung gehört das Bild keineswegs in die Schule oder Nachfolge des Pieter de Hooch. Es ist grundfalsch, Koedijck für schwache Arbeiten aus dieser Schule oder die des Delfter Vermeer verantwortlich zu machen. Meiner Empfindung nach verrät er in der aufsergewöhnlich sorgfältigen, ja peinlichen Durchführung der Details seine Leidener Herkunft. Gegenstände, wie die Tischdecke, der Pokal auf der Becherschraube, die hohen braunen Stiefel u. s. w. könnten von Dou selbst gemalt sein, ja sogar die Behandlung des Gesichts, die sorgfältige Zeichnung und liebevolle Durchbildung der Hände stehen nicht gar zu weit von der Pinselführung Dous. Dagegen denkt man beim Gesamtton des Bildes am ehesten an Künstler aus der Duckschen Richtung, von der die Eremitage ja gerade ganz besonders zahlreiche und gute Beispiele enthält.

Der Totaleindruck des Bildes ist und bleibt schliefslich doch, dafs es das Werk eines Dilettanten ist, wenn auch nicht eines unbegabten. Der Raum macht den Eindruck einer grofsen Leere, das Kompositionstalent zeigt sich als mittelmäfsig und gegen die Prinzipien der Perspektive und Konstruktionslehre und der Beleuchtungstheorie wird stark gesündigt. Alle diese Merkmale finden sich mehr oder weniger auch in den übrigen Bildern des Meisters und beweisen gerade dadurch seinen Dilettantismus, der ja, wie wir oben sahen, auch archivalisch beglaubigt ist.

Das Bild der Eremitage ist links unten im Schatten des Stuhles voll bezeichnet und 1650 datiert, es ist auf Holz gemalt und mifst bei 75 cm Höhe 57 cm Breite, wobei jedoch zu bemerken ist, dafs hiervon 2 cm auf einen rechts angesetzten Streifen entfallen.

Etwas kleiner im Format und etwas weniger gelb im Gesamtton ist das zweite bezeichnete Bild, das sich im Besitze des Staatsrates P. von Delárow in Pawlowsk bei St. Petersburg befindet. Es stellt einen Knaben dar, der auf einen Stuhl geklettert ist, um zu einem auf dem Tisch stehenden Teller mit Nüssen zu gelangen, von denen er naschen will, wobei er sich mit ängstlichem Gesichtsausdruck nach dem Beschauer umwendet. Dieser pikante Zug giebt dem Bilde etwas Novellistisch-Dramatisches, während der jugendliche, die Freuden der Musik und des Weines vereinigende Kavalier der Eremitage ich möchte sagen etwas Lyrisches hat. Rechts im Zimmer befinden sich eine Thüre und ein Brett mit Geschirren, links ein Kamin, an der Wand hängt eine gemalte Landschaft in einfachem schwarzen Rahmen, auf dem mit einem dunkelblauen Stoff bedeckten Tisch sieht man aufser der Schale mit Nüssen noch eine Kanne, eine Violine und eine Pfeife. Die volle Bezeichnung I. Koedijck steht links am Querholze des Tisches.

Die Ausführung der Einzelheiten ist hier wieder gleich sorgfältig wie auf dem Eremitage-Bild, desgleichen die Dou-artige Zeichnung der Hände. Als Ganzes bringt das Bild jedoch denselben Eindruck der Leere hervor, und gröfsere Partien, wie etwa die einen bedeutenden Raum einnehmende Tischdecke, sind gleich uninteressant.

Das dritte Bild in St. Petersburg befindet sich in der Villa des Fürsten Bjelosselsky-Bjelossersky auf der Kresstowsky-Insel und trägt dort den grofsen Namen Ter Borchs. Es ist wieder eine einzelne Figur in einem Innenraume. Der junge Mann, der mit seinem eben geleerten Weinglase die Nagelprobe macht, hat einen ähnlichen gelblichen Anzug mit grofsen Reiterstiefeln wie auf dem Eremitage-Bild. Hinter ihm steht ein Tisch, an der Wand hängt eine Landkarte, ein Klingelzug hat einen Gems-



Abb. 3. Isaac Koedijck
Der Trinker
Gemälde, in der K. Eremitage zu St. Petersburg

fufs als Griff, links sieht man ein Fenster, durch welches das Licht einfällt, das mit einem viel entschiedeneren Gefühle für Clair-obscur behandelt ist als auf den übrigen Bildern des Künstlers. Der Gesamtton des Bildes ist wieder gelb-bräunlich, starke Lokaltöne fehlen wie gewöhnlich. Das Format des Bildes ist auch im Verhältnis zur

dargestellten Figur ein beschränkteres und dadurch nicht der Eindruck der Leere hervorgerufen wie auf den beiden anderen Bildern. Ob das Bild bezeichnet ist, konnte ich leider bei der ungünstigen Placierung nicht untersuchen.



Abb. 4. Isaac Koedijck
Der Trinker
Gemälde, Privatbesitz, Haus Nienoort bei Leek

Die beiden Bilder, die mir in Holland bekannt geworden, sind Repliken einer und derselben Darstellung. Da ich in der Lage war, sie zu konfrontieren, kann ich mit ziemlicher Gewifsheit behaupten, dafs beide Originalarbeiten sind, und da ich sie sehr kurz nach meinem ersten Petersburger Aufenthalt zu Gesicht bekam (Sommer

1894), kann ich mit noch gröfserer Bestimmtheit erklären, dafs beide Koedijcks sind. Beide stammen aus der Provinz Groningen und an dem einen haftete merkwürdigerweise der Name J. A. Wassenbergs, eines schwachen Groninger Portraitisten aus dem Anfange des XVIII. Jahrhunderts und Schülers des A. van der Werff, der das etwa 1650—60 entstandene Bild unmöglich gemalt haben kann. Dies Bild, welches damals der Familie Sichterman gehörte, ist seitdem ins Ausland verkauft worden, ohne dafs ich hätte erfahren können, wohin,[1]) während das zweite sich noch jetzt im Besitze des Staatsministers, ehemaligen Vizepräsidenten des Staatsrates Jhr. Ae. van Panhuys auf dem Hause Nienoort bei Leek, Provinz Groningen, befindet (vergl. Abb. 4). Dargestellt auf beiden Bildern ist wiederum ein junger Mann in einem Innenraum. Es scheint dieselbe Person zu sein wie auf dem Eremitage-Bild. Der Mann sitzt in ähnlicher Haltung links von der Mitte des im selben gelblichen Tone gehaltenen Bildes und indem er mit der Linken seinen grauen Filzhut hält, hat er mit der Rechten sein eben geleertes Weinglas umgedreht, wobei er den Beschauer triumphierend anblickt. Die leere Zinnkanne liegt am Boden. Rechts steigt die Magd mit frischgefüllter Kanne aus dem Keller empor, wird jedoch unterwegs aufgehalten und von einem Manne recht herzhaft geküfst. Links sieht man durch ein grofses vierteiliges Fenster ein Schlofsthor mit Zugbrücke und auf derselben einen Mann, der eben die Glocke läutet, um Eintritt zu erlangen. Die Ausstattung des einfachen Zimmers selbst besteht aus einem grofsen Tisch mit gemusterter Decke, worauf Rauch- und Trinkgeräte, ein Tricktrackspiel u. s. w. Von der Decke hängt ein Klingelzug herab, der wie auf dem Bjelosserskyschen Bild aus einem Gemsfufs besteht. Rechts am Portal hängt ein Porte-manteau und an der Hinterwand des Zimmers eine sorgfältig gemalte Karte der Sieben Vereinigten Niederlande. Darunter ein Stuhl, in der Ecke zwei Flinten. Alle oben gemachten Bemerkungen über die künstlerischen Eigenschaften und das Kolorit des Meisters treffen auch für diese beiden Darstellungen zu, nur ist die Komposition und Raumverteilung eine weit glücklichere und der Eindruck der Leere dadurch vermieden.

Die hier besprochenen fünf Bilder bilden bis heute die Grundlage für unsere Kenntnis Koedijcks. Demnach präsentiert dieser sich als ein leidlich begabter Maler von Einzelfiguren in Innenräumen, halb Dilettant, halb berufsmäfsiger Künstler, der aus der Leidener Umgebung Gerard Dous hervorgewachsen ist und später in Amsterdam vielleicht Einflüsse von Jacob Duck auf sich hat einwirken lassen, der aber mit der Schule Vermeers und de Hoochs auch nicht das Mindeste zu thun gehabt zu haben scheint.

[1]) Im Augenblick der Drucklegung dieses Aufsatzes taucht das Bild unter dem Namen J. Ducks wieder auf in einer Amsterdamer Auktion (bei Fr. Muller & Co., 9. Dezember 1902, Kat. Nr. 21). Es stellt sich heraus, dafs man rechts einen etwa 6—8 cm-Streifen mit dem Portal und den beiden Figuren abgeschnitten hat.



Abb. 1. Elfenbeinrelief aus Werden
Im Victoria- und Albert-Museum zu London

EIN ALTCHRISTLICHES RELIEF AUS DER BLÜTEZEIT RÖMISCHER ELFENBEINSCHNITZEREI

VON ARTHUR HASELOFF

Die Fortschritte der Kunstgeschichte in der Erforschung der christlichen Kunst des oströmischen Reiches haben dem Abendlande eine gewaltige Menge künstlerischer Ruhmestitel geraubt, und noch ist die Bewegung, welche einer Fülle von Denkmälern ihre längst vergessene Heimat, ihre dem Gedächtnis entschwundene Nationalität wieder zu Bewufstsein gebracht hat, nicht abgeschlossen, noch ihr Ende nicht abzusehen. Die altchristlichen Elfenbeinbildwerke wandern in Scharen aus und suchen in den alten Zentren der hellenistischen Welt ihre Geburtsstätten wiederzufinden. Vor wenig mehr als sechs Jahren konnte noch in einer zusammenfassenden Arbeit über »die altchristliche Elfenbeinplastik«[1]) ein junger Gelehrter den Versuch machen, fast den ganzen Bestand der Denkmäler — und er hat sich seitdem nur unwesentlich vermehrt — auf wenige abendländische Schulen zu verteilen; für Byzanz und den ganzen Osten blieb nur ein halbes Dutzend Werke. Das vorschnell aufgeführte Gebäude dieser fünf Schulen ist bereits in sich zusammengestürzt. Vergleichen wir den nur vier Jahre später erschienenen Katalog der Elfenbeinbildwerke des Berliner Museums von Wilhelm Vöge,[2]) so finden wir aus Stuhlfauths »römischer« Schule die prächtige Pyxis als »oströmisch (syrisch?)« wieder, aus seiner »Monzeser« Schule die Pyxis mit Jugendgeschichte Christi als »syroägyptisch«; nur den Begriff der »ravennatischen« Schule hat Vöge mit Zusatz eines Fragezeichens beibehalten, nicht ohne zu bemerken, dafs andere Forscher mit gewichtigen Gründen für oströmischen (ägyptischen?) Ursprung der Gruppe eintreten; kurzum, diese »ravennatische« Schule erscheint günstigstenfalls als eine weströmische Filiale einer oströmischen Schule.

---

[1]) G. Stuhlfauth, Die altchristliche Elfenbeinplastik. Archäologische Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter, herausgegeben von Joh. Ficker. 2. Heft. Freiburg i. B. und Leipzig 1896.

[2]) Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche. 2. Auflage. Die Elfenbeinbildwerke, bearbeitet von Wilh. Vöge. Berlin 1900.

Die neuere Forschung, der Strzygowski den entscheidenden Anstofs in dieser Richtung gegeben hat, läfst somit nur eine kleine Zahl von Denkmälern der Elfenbeinplastik übrig, für die abendländischer Ursprung und abendländische Eigenart behauptet werden kann. Das Berliner Museum ist vor kurzem in der glücklichen Lage gewesen, die Lücke auf diesem Gebiete in der besten Weise auszufüllen. Erworben wurde ein zwar nicht sehr umfangreiches, von einem gröfseren Ganzen herrührendes Elfenbeinrelief, das aber unbedenklich zu den besten Stücken dieser Richtung gezählt werden kann.

Das neuerworbene, auf beistehender Lichtdrucktafel abgebildete Relief, welches 20 cm in der Höhe und 8,1 cm in der Breite mifst, ist seit 1874 bekannt, wo es sein damaliger Besitzer, Herr Mallet in Amiens, auf eine kirchliche Kunstausstellung in Lille schickte.[1])

Die Tafel ist in drei Bildfelder zerlegt, deren jedes durch einen schräg aufsteigenden Ornamentrand gegen die Gefahr der Abreibung geschützt ist. Das Ornament ist ein Eierstab, dessen Blattenden pfeilspitzenartig gebildet sind; nur an dem unteren Rande der beiden oberen Felder ist er durch einen Perlstab ersetzt; ein ebensolcher zieht sich rechts als Leiste auf der Höhe der Reliefplatte hin.

Im obersten Feld ist der bethlehemitische Kindermord dargestellt. Rechts Herodes; sein Thron ist aus schlichten geraden Leisten gezimmert; gerade ist die hohe Rückenlehne, gerade die kurze Armlehne, flach kastenartig die Fufsbank; dick und rund das Kissen auf dem Sitz. Herodes steht in reifem Mannesalter, ein länglicher starker Vollbart umzieht das Kinn; durch das Haar, das wie bei den meisten Figuren dieser Tafel perückenhaft flach anliegt, zieht sich ein glatter Reif. Er trägt die lange Chlamys, unter ihr die langärmelige Tunika und Schuhe. Seine Linke ruht vor der Brust, die Rechte begleitet den Mordbefehl mit dem Redegestus. Unmittelbar vor der Fufsbank liegt bereits eins der kindlichen Opfer, durch deren Mord die Angst des Tyrannen betäubt werden soll. Ein junger Krieger — in Schuhen, kurzer Ärmeltunika und Chlamys, in die seine linke Hand gewickelt ist — wirbelt mit der hoch erhobenen Rechten ein zweites — ebenfalls ganz nacktes — Kind durch die Luft, um es vor dem Thron seines Gebieters zu zerschmettern. Hilflos klagend stehen die Mütter dabei; die vordere — in langem, ärmellosen, gegürteten Chiton mit lang herabwallendem Haar — erhebt verzweifelt die flach ausgebreiteten Hände; der Schmerz entstellt ihre vollen matronenhaften Züge, dem geöffneten Munde entwindet sich ein Schrei, in den ihre Leidensgefährtin einstimmt.

Darunter die Taufe Christi. Hohe rundliche Kuppen steigen bis zum oberen Bildrand auf, so ein Felsenthor bildend, aus dem der durch Wellengekräusel angedeutete Jordan herabstürzt. In der Mitte des Vordergrundes steht halb nach links gewandt der Christusknabe, seinen linken Fufs ein wenig zur Seite setzend, beide Arme herabhängen lassend; das jugendlich bartlose Dreiviertelprofil seines Hauptes umgiebt die bis zu den Schultern herabwallende Fülle des Haars; eine Kreislinie im Grunde deutet den Nimbus an. Links steht der Täufer, seinen linken Fufs auf die Uferfelsen aufsetzend. Nach Hirtenart trägt er die Exomis, dazu in der linken Hand das Pedum; das Haupthaar ist wieder kurz perückenhaft mit scharfer Abzeichnung der Stirnecken, der Vollbart rund und halblang. Seine Rechte ruht auf dem Haupte Christi, doch den eigentlichen Vollzug der Taufe hat die Taube des heiligen Geistes übernommen,

[1]) Vergl. Abbé van Drival in der Revue de l'art chrétien XVIII (2me série, tome II). Arras-Paris 1875. p. 352. — Stuhlfauth, a. a. O. S. 74ff.



ALTCHRISTLICHES ELFENBEINRELIEF

IN DEN K. MUSEEN ZU BERLIN

die von oben herabschwebt und aus ihrem Schnabel einen Strahl auf das Haupt des Gottessohnes entsendet.

Die dritte Szene führt uns das erste Wunder des herangewachsenen Christus vor, die Verwandlung von Wasser in Wein zu Kana. Christus steht in der Mitte des Feldes; das nimbierte Haupt mit dem gescheitelten, im Nacken halblangen Haar ist leicht nach links gewendet, die Rechte ist flach ausgebreitet, die Linke trägt eine Rolle. Die Kleidung besteht aus Sandalen, Ärmeltunika und Pallium. Rechts und links stehen — vielleicht sind sie in den Boden eingelassen — je zwei weitbauchige Krüge; ein jugendlicher Diener in kurzer gegürteter ärmelloser Tunika giefst aus einer Spitzamphora auf seiner Schulter Wasser ein. Ihm entspricht rechts ein jugendlicher Apostel mit dem kurz anliegenden ungegliederten Haar, welches alle Gestalten aufser Christus auf dieser Tafel tragen. Er schaut nachdenklich dem Vorgang zu; Kleidung und Stellung ähneln der seines Meisters völlig, nur hängt die Rechte schlaff herab.

Schon die Auswahl der drei Szenen läfst keinen Zweifel darüber, dafs die vorliegende Tafel Rest eines gröfseren Ganzen, einer ausführlichen Darstellung von Jugendgeschichte und Wirken Christi ist. Den richtigen Sachverhalt hat Stuhlfauth bereits bemerkt, indem er in dem Relief das rechte schmale Seitenstück einer sogenannten fünfteiligen Diptychontafel erkannte. Alle äufseren Merkmale bestätigen diese Annahme. An der linken Seite ist ein Steg herausgearbeitet, der in die Mitteltafel eingreifen sollte; der obere Rand ist nach unten zu abgeschrägt, sollte also über eine andere Platte übergreifen. An der glatt geschnittenen Unterkante dienten voraussichtlich die abgeschrägten bezw. ausgeschnittenen Ecken zur Befestigung des Unterstückes. Ein Perlstab umzog auf der Höhe des Reliefs die ganze Tafel. Auf der Rückseite der Tafel läuft neben dem Aufsenrande eine Rille entlang, in die vermutlich die gemeinsame Grundlage der fünf Teile der Tafel eingriff. Zwei keilförmige, jetzt teilweise ausgefüllte Löcher, welche von der Rückseite zur Schmalseite durchgehen, dürften das Scharnier aufgenommen haben, welches die beiden Diptychontafeln verband. Späteren Ursprungs sind die zahlreichen rohen Bohrlöcher, durch die die Platte aufgenagelt war; später weggeschnitten ist die Oberkante des Ornamentstreifens links.

Von fünfteiligen Diptychen weströmischen Ursprungs und kirchlichen Inhalts ist uns nur ein einziges Paar erhalten geblieben: die berühmten Tafeln (Abb. 2) des Mailänder Domschatzes,[1]) deren heutiger Aufbewahrungsort die eigentliche Veranlassung gewesen ist, in Mailand den Sitz einer Elfenbeinschnitzschule zu suchen. Max Schmid[2]) hat den Gedanken mit aller Vorsicht geäufsert, Strzygowski[3]) ihn aufgenommen, Stuhlfauth[4]) glaubt ihn zur Gewifsheit erhoben zu haben; er zuerst versucht die Behauptung durch einen Beweis zu stützen. Seiner »Mailänder Schule« gliedert denn Stuhlfauth auch die Berliner Tafel ein, mit Recht, soweit allein die Frage der Verwandtschaft mit dem fünfteiligen Diptychon in Betracht kommt. Die Vergleichung der Szenen, die von Stuhlfauth ausführlich durchgeführt ist, läfst keinen Zweifel. Am ähnlichsten wiederholt sich (im Gegensinne) die Taufszene; sie ist sachlich völlig gleich, formell nicht ohne einige Abweichungen. Der Flufs ergiefst sich auf der Mailänder Tafel gewissermafsen in zwei Strahlen um die beiden bis über die Knöchel im Wasser stehenden Gestalten. Überdies ist Christus unnimbiert.

[1]) Garrucci, Storia dell' arte cristiana. Prato 1873—81. Tav. 454. 455. — Romussi, Milano ne' suoi monumenti. Mailand 1893. Tav. XXXIII.

[2]) Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst. Stuttgart 1890. S. 109f.

[3]) Byzantinische Denkmäler I. Das Etschmiadzin-Evangeliar. Wien 1891. S. 49.

[4]) A. a. O. S. 82 ff.

Die Darstellung des Kindermordes ist in Mailand auf einem der Breitfelder des Diptychons viel reicher und ausführlicher erzählt, nur die Hauptfiguren sind im Gegensinn dieselben. Herodes ist hier bartlos, mit Rüstung und Szepter von Trabanten umgeben dargestellt, doch die Bewegungsmotive der Hände sind dieselben, der Thron ist sehr ähnlich. Der mordende Krieger entspricht genau der Figur des Berliner Reliefs. Die erste der Mütter streckt wie in Berlin die Arme gen Himmel. Seltsamerweise sind aber diese Mütter in Mailand keine Matronen, sondern jugendlich schlanke Gestalten in dünnen Gewändern, welche die Körperformen durchscheinen lassen. Tänzerinnen scheinen sie der Kleidung nach; tanzhaft, spielerisch ist ihre Stellung. Wir berühren damit bedeutungsvolle künstlerische Gegensätze: der Künstler des Mailänder Diptychons liebt eine zierlich-schlanke Figurenbildung, lebhaft erregte Bewegungen, die aber infolge mangelnden Verständnisses den Eindruck einer gewissen Unsicherheit hervorrufen. Man vergleiche die Gestalten des mordenden Kriegers, um sich zu überzeugen, wie der Meister der Berliner Tafel in seiner gedrungenen und festen Gestaltenbildung, in der klaren, wohlverstandenen Wiedergabe der energischen Bewegungsmotive sich als der überlegene Künstler offenbart.



Abb. 2. Fünfteiliges Elfenbeinrelief im Domschatz zu Mailand

Weit gröſser sind die Unterschiede in der Darstellung des Wunders zu Kana. Die Mailänder Tafel stellt die Krüge in die Mitte und behandelt die Figuren Christi und des Einschenkenden als Gegenstücke, um die sich die Masse der Zuhörer gruppiert. Die Ähnlichkeit beschränkt sich fast auf Nebendinge, wie die bauchigen Weinkrüge und den spitzen Wasserkrug. Der ganze Gegensatz der Auffassungsweise der beiden Künstler tritt wieder in der Gestalt des einschenkenden Dieners zutage. Der Aufgabe, darzustellen, wie der schwere Wasserkrug beim Eingieſsen balanciert werden muſs, ist nur der Schnitzer der Berliner Tafel gerecht geworden; auf dem Mailänder Relief ist der Diener in eilender Bewegung und hält doch die riesige Amphora, die ihm von der Schulter herabzugleiten droht, nur mit einer Hand fest.

Da wir auf das stilistische Verhältnis der Berliner zu den Mailänder Tafeln noch zurückzukommen haben, so genüge es, vorläufig auf die bei aller Verwandtschaft vor-

handenen lebhaften, tief innerlichen, künstlerischen Gegensätze hingewiesen zu haben. Der Meister des Berliner Reliefs erweist sich als der weit überlegene Künstler. Das Verständnis der Körperbildung und Gewandbehandlung läfst ihn keinen Augenblick im Stich, auch dann nicht, wenn es gilt schwierige Stellungen, Bewegungen und Verkürzungen wiederzugeben. Wenn er die Hauptperson, sei es Herodes oder Christus, überlebensgrofs bildet, so folgt er darin alter Überlieferung. Einem gewissen feierlichen Element seiner Bilder entspricht die schwere und gedrungene Körperbildung sehr wohl. Man vergleiche seine drallen nackten Kinder mit den insektenhaften Gestalten der Mailänder Tafel, deren krampfhaftes Gezappel nicht den gräfslichen Eindruck der Tragik hervorzurufen vermag, den der Meister der Berliner Tafel so sicher zu treffen vermocht hat.

Wenn wir den Gegensatz zwischen der sicheren und wohlmotivierten Darstellungsweise des Künstlers der Berliner Tafel und der übertrieben lebhaften und oft verzerrenden Richtung des Schnitzers der Mailänder Tafeln festhalten, ergiebt sich sofort die Einordnung eines kleinen Täfelchens, dessen Zugehörigkeit zu dieser Gruppe Stuhlfauth richtig erkannt hat (Abb. 3). Das Relief gehört dem Museum in Nevers und ist zuletzt auf der Weltausstellung in Paris 1900 weiteren Kreisen zugänglich gewesen.[1]) Die Tafel ist ebenfalls nur ein Fragment; oben läuft ein Perlstab entlang, wie an der rechten (Aufsen-) Seite der Berliner Tafel; die beiden Bildfelder begrenzt oben rechts und unten (das linke Ende fehlt) ein Eierstab von ganz derselben Stilisierung wie in Berlin; die Trennung der Felder vollzieht ein doppelter Perlstab, während an dieser Stelle auf dem Berliner Relief immer ein Perlstab mit einem Eierstab wechselt. So weit also fast völlige Übereinstimmung. In dem Felde links ist das neugeborene Christuskind dargestellt; es ruht fest gewickelt auf einer Decke in der gemauerten Krippe, durch zwei rundbogige Thüröffnungen dahinter kommen Ochs und Esel herein. Rechts daneben die Anbetung der Magier. Vor einer Hintergrundsarchitektur mit drei solchen Bogenöffnungen schreiten sie heran, langsam, feierlich, alle in orientalischer Tracht, mit phrygischen Mützen. Sie tragen Geschenke, ein Horn, bezw. zwei gefüllte Schalen. Vor ihnen thront auf hohem Lehnstuhl Maria mit dem Kinde. Sie trägt Schuhe, das lange Gewand und den weiten, über den Kopf gezogenen Mantel, unter dem die Haube der Frauentracht jener Zeit sichtbar wird. Auf ihrem rechten Knie sitzt das nur mit einem Hemdchen angethane Kind. Beide Szenen kehren auf einer der Mailänder Tafeln wieder; die Gruppe von Mutter und Kind auf dem Throne ist sehr ähnlich und nur dadurch lebendiger geworden, dafs das Kind ein Händchen erhebt. Ganz anders die Könige: eilig und heftig ist ihre Bewegung; der erste verneigt sich, der zweite blickt sich um — kurz, eine Fülle neuer Motive. In der Geburtsszene, für die der Künstler wie für die Anbetung der Könige ein Breitfeld benutzte, beschränkt sich die Ähnlichkeit auf die Anordnung der Mittelgruppe der Komposition, die um ein auf Pfählen ruhendes Dach über der Krippe und um die zu seiten auf Felsen sitzenden Gestalten Josephs und Mariä bereichert ist.

Die Verwendung der Hintergrundsbauten mit dem feinen Quaderwerk von sorgfältigster Durchführung hat das Täfelchen in Nevers mit dem Mailänder Diptychon gemein, doch stimmen im einzelnen diese Hintergründe weder in Form der Thüröffnungen, noch in der Stelle der Anbringung überein. Wahrscheinlich ist es nur Zufall, dafs auf der Berliner Tafel solche nicht vorkommen; bei den entsprechenden

---

[1]) Trésor des églises et objets d'art français appartenant aux musées exposés en 1889 au palais du Trocadéro. Introduction par M. A. Darcel. Nr. 14. — Stuhlfauth, a. a. O. S. 77 ff. Stuhlfauth bezeichnet irrigerweise die Tafel als in Toulouse befindlich.

Szenen sind sie auch in Mailand nicht zu finden. Von einer besonders engen Verwandtschaft zwischen den Tafeln zu Mailand und Nevers kann daraufhin nicht die Rede sein. Die ruhige Auffassung der Szene, die schwere gedrungene Körperbildung entspricht nur der Berliner Tafel. Der Gedanke, ob das Täfelchen in Nevers nicht ein weiteres Fragment desselben fünfteiligen Diptychons ist, bedarf ernstlicher Erwägung. Die Mafse — 74 : 129 mm — stimmen ziemlich genau zu denen, die wir für das fehlende Oberstück annehmen müssen. Indessen widersprechen die Einzelheiten der stilistischen Behandlung der Annahme desselben Künstlers; die Behandlung ist eine flachere, bei weitem trockenere und schematischere. Das Täfelchen könnte höchstens — bei Annahme verschiedener ausführender Hände — zu der zugehörigen fünfteiligen Platte gehört haben.

Eine volle Bestätigung der bisher festgestellten Wesensunterschiede der Berliner und der Mailänder Elfenbeintafeln liefern endlich die Werdener Kastenreliefs im »Viktoria-



Abb. 3. Elfenbeinrelief in Nevers

und Albert-Museum«.[1]) In den Szenen, die bisher durchverglichen werden konnten — Geburt Christi, Anbetung der Magier und Taufe Christi —, unbedingter Anschlufs an die Mailänder Tafeln, doch die Stilisierung ein wenig verschieden. Die Körperformen sind noch schmächtiger und magerer geworden, die Bewegung heftiger und eckiger: der feierliche Marsch der heiligen drei Könige artet hier in einen Wettlauf aus (Abb. 1).

Die vorwiegend von stilkritischen Erwägungen ausgehende Analyse der vier Elfenbeinwerke führt uns zu anderen Ergebnissen als Stuhlfauth, der in der Tafel von Nevers das älteste Erzeugnis der Schule sieht und ihr die Arbeiten in Mailand, Berlin und London in dieser Reihe folgen läfst. Die Gründe für die seltsame Ansetzung der Berliner Tafel sind rein antiquarischer Natur und nicht stichhaltig. Dafs aus dem jugendlichen Herodes ein bärtiger Mann geworden ist, beweist nichts für die Altersansetzung der Tafeln, und dafs Christus auf dem Berliner Relief in Szenen nimbiert ist, in denen er es in Mailand nicht ist, kann um so weniger als ein ausschlaggebendes

[1]) Garrucci, tav. 447, 1—3. Phot. 24016.

Argument gelten, da ja gerade diese Mailänder Tafeln beweisen, wie willkürlich der Nimbus beigelegt oder ausgelassen wurde.

Wir müssen aber nicht nur Stuhlfauths Datierung dieser Denkmäler, sondern den Begriff der »Mailänder Schule« überhaupt ablehnen, den Stuhlfauth von Schmid und Strzygowski übernommen hat. Mit Recht streicht Stuhlfauth aus diesem Zusammenhange das von Strzygowski auf Grund einer ikonographischen Ähnlichkeit hierhergerechnete fünfteilige Diptychon in London und Rom,[1]) mit Unrecht aber bereichert er die Gruppe um drei Pyxiden, in Florenz,[2]) Werden[3]) und Rouen,[4]) die er sich alle später als die oben behandelten Werke, um die Mitte des VI. und im VII. Jahrhundert, entstanden denkt. Die Zuweisung dieser Pyxiden ist nun weder vom ikonographischen noch vom stilkritischen Standpunkte aus zu billigen. Die grofszügige, etwas weiche und malerische Behandlung der Pyxidenreliefs, die Tendenz der Ausfüllung aller etwa freibleibenden Grundflächen, welche zu einer lebhaften Gestikulation der Figuren, zu einer vielfältigen Verwendung von allerhand Ausstattungsgerät und flatternden Gewandenden führt, alles das stimmt sehr wenig zu der scharf plastischen, streng sachlichen Art, zu der ernsten Schlichtheit und Einfachheit der Umrisse auf der Berliner Tafel und ihren Verwandten. Dementsprechend treten denn auch Byzantinismen in den Kompositionen auf, welche zusammen mit den stilistischen Eigentümlichkeiten den Gedanken an oströmischen Ursprung der Pyxiden nahelegen[5]). Damit fällt denn aber auch Stuhlfauths einziger Beweis des Mailänder Ursprungs seiner Schule: die schon von Schmid beobachtete, aber erst von ihm in diesem Sinne ausgebeutete Ähnlichkeit der Magieranbetung in Rouen mit einem Mailänder Sarkophagdeckel, eine Ähnlichkeit, die wenig Auffallendes in sich schliefst und schon durch die zahlreichen Verschiedenheiten derselben Kompositionen um ihre Beweiskraft gebracht wird. Damit sinkt nun unsere Kenntnis von der Mailänder Schule auf ihr früheres Niveau herab; es ist eine ansprechende, aber durch nichts bewiesene Vermutung, dafs Mailand Sitz einer Elfenbeinschnitzschule war und dafs die noch heute im Domschatze befindlichen Tafeln auch dort entstanden sind.

Die Zahl der festen Ergebnisse ist auf diesen Gebieten eine so beschränkte, dafs man nur ungern sich von einer trügerischen Gewifsheit trennen mag und um so dringender verlangen wird, dafs die aus ihrem alten Verbande gerissenen Bausteine neu zusammengefügt werden. Der Mangel fester Ergebnisse im Bereiche der christlichen Archäologie hat zum grofsen Teil in der unglücklichen Absteckung des Gebietes

---

[1]) Strzygowski, a. a. O. S. 49. Die Tafeln sind karolingischen Ursprungs, vergl. Vöge, Repertorium für Kunstwissenschaft XXII. 1899. S. 101. — Sauerland und Haseloff, Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier. Trier 1901. S. 134 f.

[2]) Garrucci, tav. 437, 5. Phot.: Graeven, Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke. Aus Sammlungen in Italien Nr. 20 und 21.

[3]) Garrucci, tav. 438, 1. — Photographien von Gegenständen der Ausstellung kunstgewerblicher Altertümer in Düsseldorf, 1880. Kommissions-Verlag von H. Schöningh. Münster i. W. Nr. 26.

[4]) Garrucci, tav. 438, 2. Phot.: Trésors des églises etc., Nr. 9.

[5]) Stilistisch eng verwandt ist das fünfteilige Kaiserdiptychon im Louvre (einst Barberini). Man vergleiche die geschenkbringenden Barbaren. Über die Person des dargestellten Kaisers, über Entstehungszeit und -ort der Tafel ist leider noch keine Einigkeit erzielt. Die weitverbreitete, zuletzt von Schlumberger (Fondation Piot, Monuments et mémoires VII, p. 88) vertretene Deutung auf Justinian wird von Graeven bekämpft, der für höheres Alter eintritt (zuletzt Jahrb. d. K. Deutsch. Arch. Inst. XV, 1900, S. 212).

seine Ursache. Eine rein inhaltliche Begrenzung des Materials unter dem Gesichtswinkel christlicher Bestimmung schnürt die Forschung in atemerstickender Weise ein. Die Archäologie kann dabei nur teilweise, die Kunstgeschichte nie zu einer befriedigenden Entfaltung ihres Wesens gelangen. Welche Umwälzungen und welchen Reichtum an neuen Gesichtspunkten und Erkenntnissen die gleichzeitige und gleichmäfsige Berücksichtigung christlicher und heidnischer, kirchlicher und profaner Denkmäler verspricht, haben die in vieler Hinsicht revolutionären Arbeiten Wickhoffs und Riegls gezeigt. Eine Bearbeitung der altchristlichen Elfenbeinplastik ohne Berücksichtigung der profanen Denkmäler, die hier eine Reihe unverrückbarer Marksteine abgeben, an die sich jede Forschung halten mufs, ist vollends ein Unding.



Abb. 4. Elfenbein-Diptychon des Probianus
Oberteil der linken Tafel
In der Königlichen Bibliothek zu Berlin

Methodisch notwendig ist also der Versuch der Angliederung der christlichen Elfenbeintafeln an profane. Überblicken wir die Masse der datierten Konsulardiptychen und der ihnen verwandten Beamten- oder Familiendiptychen, so ergiebt sich die Scheidung in zwei grofse Gruppen, von denen die eine durch die weströmischen Konsulardiptychen des V. Jahrhunderts, die andere durch die oströmischen des VI. Jahrhunderts bestimmt wird. Im VI. Jahrhundert scheint die weströmische Überlieferung durch den Einbruch des oströmischen Stromes weggewaschen, wenigstens, wenn das — einzige — Orestes-Diptychon als typisches Beispiel angesehen werden darf. Die Frage ist freilich nicht von allzu grofser Bedeutung, da das Sinken des Kunstvermögens im weströmischen Reiche vollkommen Hand in Hand geht mit der immer stärkeren Abhängigkeit von fremden Vorstellungskreisen. Das grofse Problem, zu dessen Lösung auch die neuesten Forschungen auf dem Gebiete byzantinischer Kunstgeschichte noch so wenig beigetragen haben, ist die Feststellung, wann und wo sich der neue Stil gebildet hat, der in der Londoner Elfenbeintafel des Erzengels Michael, in dem Berliner Diptychon, in der sogenannten Maximians-Kathedra seine Glanzleistungen hinterlassen hat, ein Stil, in dem sich die Gruppe der neuen Berliner Tafel bis zu ihren letzten Ausläufern klar gegensätzlich verhält, und der doch auf die Gesamtentwickelung der mittelalterlichen Formensprache im Abendland kaum weniger als im Morgenland von Einflufs gewesen ist. Lösen sich die eben berührten stilistischen Gegensätze in chronologischer Aufeinanderfolge ab, oder gehen sie örtlich getrennt nebeneinander her und namentlich: geht der neuen sicher im Osten entstandenen

und von dorther heranrollenden Stilwelle auch dort eine Phase voran, die der Richtung der Berliner Tafel nahesteht?

Uns kann hier nur die bescheidenere Aufgabe beschäftigen, dem neuen Berliner Relief und seinen Verwandten aus der sogenannten Mailänder Schule ihren richtigen Platz in der Entwickelungsreihe der weströmischen Elfenbeinplastik anzuordnen; eine Aufgabe, deren Lösung auf Grund des gesicherten Materials sehr wohl möglich erscheint. Zwar beginnt die Reihe der römischen Konsulardiptychen erst mit den Probustafeln vom Jahre 406, aber wir können wenigstens bis in das Ende des IV. Jahrhunderts die römische Elfenbeinplastik verfolgen, und diese Periode mufs als eine Glanzzeit weströmischer Elfenbeinschnitzerei bezeichnet werden.

Zum Ausgangspunkte nehmen wir das seltsamste Tafelpaar, das uns aus der Zeit der untergehenden Antike übriggeblieben ist, das Diptychon der Nicomachi und Symmachi mit den opfernden Frauengestalten (Abb. 6).[1]) Seeck[2]) hat nachgewiesen, dafs diese Reliefs anläfslich einer der beiden Zwischenheiraten der beiden Familien 392—394 oder 401 entstanden sein müssen. Wir möchten unwillkürlich an die erste Heirat denken, an Flavianus Nicomachus, den Sohn des grofsen fanatischen Vorkämpfers des Heidentums, Virius Flavianus Nicomachus. Stimmt nicht der Inhalt der Tafeln seltsam zu der politisch-religiösen Stellungnahme der Familie? Virius Flavianus Nicomachus war es, der die ersterbenden heidnischen Kulte zu einem neuen, kurzen Scheinleben erweckte; freilich wufsten ihn diese neu belebten Götter nicht vor dem nahen Untergange zu retten, als die Heere des Theodosius der heidnischen Scheinherrlichkeit des Eugenius ein Ende machten (394). Sein Sohn, mit dessen Hochzeit wir das Diptychon in Beziehung setzen, erwirkte sich durch den Übertritt zum Christentum die Verzeihung des Siegers. Die reine Flamme, in der das hellenistische Stilgefühl in diesen Schnitzereien zum letztenmale auflodert, scheint uns durch dieses letzte Aufflackern heidnischen Geistes bedingt.

Dem Hochzeitsdiptychon der Nicomachi und Symmachi steht das Diptychon[3]) des Rufius Probianus, Vicarius urbis Romae, sehr nahe (Abb. 4). Dieser Rufius Probianus würde gänzlich der Vergessenheit anheimgefallen sein, wenn nicht dieses Diptychon auf uns gekommen wäre; somit fehlt jede Handhabe der Datierung, nur der Stil heischt gebieterisch eine Ansetzung um diese Zeit. Der Ornamentrand der beiden Diptychen ist genau derselbe: dieselbe durch Blütenkelche unterbrochene Palmettenfolge. Die stilistische Ähnlichkeit ist eine aufserordentliche; man vergleiche die Gesamtanordnung, das zarte Flachrelief mit den grofsen weiten Hintergrundflächen, die Anordnung der Figuren auf einem vertieft gedachten Fufsboden, die sie nicht hindert, hier und da über den Ornamentrand vorzutreten; man vergleiche die Gewandbehandlung — trotz aller Verschiedenheit der Kleidungsstücke —, wie ähnlich sich glatte, rund und weich modellierte Flächen straff gespannter Gewandung absetzen von Massen kleinen Gefältels und einzelnen tiefgefurchten Faltenzügen. Gewifs ist im Probianus-

---

[1]) Phot. 14653. Maskell, Ancient and medieval ivories. London 1872. Nr. 212 '65. — Phot. der Pariser Tafel. Mieusement — Robert 487.

[2]) O. Seeck, De Symmachi vita. Monumenta Germaniae: Auctores antiquissimi. Tom. VI (1883) p. LIX.

[3]) Abbildung Wilh. Meyer, Zwei antike Elfenbeintafeln der Königlichen Staatsbibliothek in München. Abh. d. K. Bayr. Akad. d. Wiss. I. Cl. XV. Bd. I. Abt. München 1879. Taf. II. Molinier, Histoire générale des arts appliqués à l'industrie. Les Ivoires. Paris o. J. pl. IV. Vergl. Graeven, Ein angebliches Elfenbeindiptychon des Maximinklosters bei Trier Bonner Jahrbücher. Heft 107. Bonn 1901. S. 55.



Abb. 5. Elfenbein-Diptychon
des Boëthius (linke Tafel)
Im Museo Civico Cristiano zu Brescia

diptychon die Feinheit des Hochzeitsdiptychons nicht erreicht, aber ebenso gewifs ist das letztere nicht in demselben Sinne eine Schöpfung der ausgehenden Kaiserzeit wie das erstere.

Sicher derselben Schule und Periode ist denn auch die »Lampadiorum«-Tafel in Brescia zuzuweisen, welche einen Konsul oder hohen Beamten inmitten zweier Standesgenossen einer Wagenwettfahrt zuschauend zeigt. Zweifellos ist hier nicht der oströmische Konsul Lampadius von 530 dargestellt, wie die ältere Forschung meinte, sondern, wie Meyer[1]) und Graeven[2]) richtig ausgeführt haben, ein weströmisches Mitglied der Familie aus dem frühen V. Jahrhundert. Die Gründe antiquarischer Natur, welche für diese Zeit sprechen — es genüge der Hinweis auf Graevens Aufsatz —, finden im Stilcharakter der Platte ihre volle Bestätigung. Die Kopftypen dieser hohen Beamten sind dieselben wie auf der Probianustafel; nur durch die Bärtigkeit erscheinen sie noch etwas viereckiger. Dort wie hier der über einem in wenige Locken geteilten Haarwulste in leichtem Bogen aufsteigende Schädel, die breite flache Stirn, dieselben halbgeschlossenen Augen unter flachen Bogen. Dazu derselbe Reliefstil, auf der wieder quergeteilten Platte die Darstellung in Flachrelief mit weiten Hintergrundsflächen; die Freude an der perspektivischen Vertiefung der Darstellung kommt in diesem Wagenrennen zu unverhohlenem Ausdruck — und wieder fällt der sonderbare Widerspruch des Überschneidens des Plattenrandes trotz des Strebens nach perspektivischer Vertiefung auf.

Von dieser Gruppe profaner Diptychen führt nun ein Weg, den Graeven[3]) gewiesen hat, zu Werken christlichen Inhalts. Nahe verwandt zeigt sich jene herrliche Diptychonhälfte mit dem Besuche der Frauen am Grabe beim Principe Trivulzi in Mailand.[4]) Die

[1]) A. a. O. S. 35.

[2]) Entstellte Konsular-Diptychen. Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abtheilung. 1892. VII. S. 217.

[3]) Göttingische gelehrte Anzeigen 1897. S. 72ff. Bonner Jahrbücher. 107. S. 55.

[4]) Molinier, a. a. O. pl. VI. Garrucci, tav. 449, 2. Phot. Giulio Rossi 109.

Palmettenbordüre des Probianus-Diptychons kehrt hier als Thüreinrahmung der Grabkammer wieder. Die Gesamtgliederung ist äufserst ähnlich, wieder das querüberlaufende Ornamentband, das die obere und untere Szene unberechtigt auseinanderreifst, oben wieder der schräg ansteigende vertiefte Grund; wieder das häufige Überschneiden des Ornamentrandes. Faltenwurf und Gestaltenbildung sind schwer zu vergleichen, da statt der Portraitköpfe sich hier Idealköpfe finden und entsprechend die Kleidung ganz verschieden ist. Trotzdem ist die Verwandtschaft unverkennbar — man vergleiche Probianus mit dem sitzenden Engel —, aber die christliche Tafel ist etwas trockener und matter, — jedenfalls schwerlich von derselben Hand, wenn auch technische Einzelheiten, wie die eingeschnittenen Linien der zarten Umrisse, übereinstimmen.



Abb. 6. Elfenbein-Diptychon
der Nicomachi und Symmachi (rechte Tafel)
Im Victoria- und Albert-Museum zu London

Mit der Trivulzischen Diptychontafel stehen nun eine Reihe anderer altchristlicher Elfenbeintafeln im Zusammenhang; dahin gehören vor allem die vier Kastenreliefs des British Museum[1]) mit der Passionsdarstellung, in denen aber eine grundverschiedene Reliefbehandlung herrscht. Es sind Kastenreliefs, deren Figuren frei zwischen der oberen und der unteren Reliefläche zu stehen scheinen, so dafs die untere Reliefläche nur als schattenauffangende Wand dient. Dieser Reliefstil, der in der römischen Sarkophagplastik mit Vorliebe angewandt wurde, ist in der Elfenbeinplastik aus technischen Gründen nur selten, ja vereinzelt zu finden. Indessen zeigt der berühmte lateranensische Sarkophag[2]) mit seinen Schmalseiten in zartem Flachrelief, wie diese Stilarten auch in der Steinplastik nebeneinander auftreten. Um so weniger ist es verwunderlich, wenn die drei eng verwandten Seiten eines Kästchens im British Museum[3]) mit

[1]) Garrucci, tav. 446, 1—4. — Phot.: Graeven. Elfenbeinwerke. Aus Sammlungen in England. Nr. 24 und 25. — Dalton, Catalogue of early christian antiquities and objects from the christian East. London 1901. pl. VI.

[2]) Garrucci, tav. 323, 4—6.

[3]) Garrucci, tav. 446, 9—11. — Dalton, a. a. O. pl. VII. — Phot.: Graeven, Elfenbeinwerke. England Nr. 26.

Quellwunder des Moses, Auferweckung der Tabitha durch Petrus, Gespräch Pauli mit Thekla und Steinigung Pauli wieder das geläufige Flachrelief aufweisen.

Bilden nun die Elfenbeintafeln christlichen Inhalts, zu denen uns die Vergleichung der Trivulzitafeln mit dem Probianus-Diptychon überleitete, eine in sich geschlossene Gruppe, welche sich von den Erzeugnissen der sogenannten »mailändischen Schule« ebenso scharf abhebt, wie sie sich den sicher römischen Profandiptychen verwandt zeigt?

Gegensätze zwischen der Gruppe der Trivulzitafel und der pseudomailändischen sind zweifellos vorhanden: zunächst im Äufserlichsten, dem abweichenden Format. Schwerer wiegt eine andere Beobachtung: dort vorherrschend Passionsszenen — hier vorwiegend Jugendgeschichte und Wirken des Herrn mit symbolischer Andeutung der Passion: aber auch das ist vielleicht nur Spiel des Zufalls. Entscheidend können nur stilistische Gegensätze sein. Stellen wir nun die Tafeln in Nevers und Berlin, die allein ungefähr gleichzeitig angesetzt werden können, mit der Trivulzitafel in Vergleich, so ergiebt sich die gröfste Verwandtschaft im allgemeinen, ein klarer und bestimmter Gegensatz im einzelnen. Gemeinsam ist das Flachrelief mit den weiten glatten Hintergrundflächen, an deren Stelle auch sorgfältig ausgeführtes Quaderwerk treten kann, gemeinsam ist der Versuch der Wiedergabe perspektivischer Verkürzung, die Aufstellung der Figuren auf schräg ansteigender Bodenfläche, die sehr bezeichnenderweise an den Ecken über die Ornamentbordüre übergreift.

Soweit die Ähnlichkeit im allgemeinen. Die Unterschiede liegen in der Gestaltenbildung und Faltenbehandlung. Das Berliner Relief ist viel schlichter und herber, ich möchte sagen prosaischer als die Trivulzitafel und ihre Verwandten. Sowohl der Engel am Grabe, wie der Christus oder die Soldaten, sie alle sollen Züge der Lieblichkeit, des Hübschseins an sich tragen, für die der Meister der Berliner Tafel in seiner strengen Nüchternheit kein Verständnis hat. Er will kein gekräuseltes, kein gewelltes Haar, keine weit geöffneten Augen, keinen zierlich gefalteten Mantelzipfel.

Doch richten wir unter Festhaltung dieses Gegensatzes einer prosaischen und einer idealistischen Richtung unseren Blick zurück auf die Reihe der profanen Arbeiten; unzweifelhaft stehen diese Profanarbeiten selbst der nüchternen Richtung des Berliner Reliefs näher. Bei den Beamten der Lampadiorumtafel, bei Probianus und seinem Gefolge, treffen wir dieselbe Art: die flach anliegende Haarperücke, den gewölbten Schädel, die flach geradlinig begrenzte Stirn, die kleinen Augen, bei denen das Oberlid den Augenstern, der immer eingezeichnet ist, halb verdeckt. In der Augenbehandlung verrät der Künstler der Londoner Passionstäfelchen selbst dann sein abweichendes Stilgefühl, wenn er seinem Pilatus und dessen Diener ganz die schlichte Kopfform des römischen Beamten giebt. In den Konsulardiptychen können wir diese strenge Richtung weiter verfolgen; deutlicher als beim Probusdiptychon von 406,[1]) auf der Tafel des Konsuls Felix von 428[2]) in der Pariser Nationalbibliothek und auf dem berühmten Familiendiptychon in Monza,[3]) dessen Hauptfigur mit dem Felix so grofse Ähnlichkeit besitzt. Der Johannes des Berliner Reliefs steht diesen Köpfen sehr nahe; freilich übertrifft er sie in der Durchbildung, wie das Berliner Relief in jeder Hinsicht weit besser verstanden und ausgeführt ist. Schon die Art des Stehens zeigt bei Felix

[1]) Abbildung Molinier, a. a. O. pl. II. — Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie. I. Wien 1901. S. 113. — Phot.: Moscioni 6846. Alinari 15813.

[2]) Abbildung Molinier, a. a. O. p. 18. — Riegl, a. a. O. S. 114. — Phot.: Giraudon. B. 601.

[3]) Abbildung Molinier, a. a. O. pl. I. — Phot.: Rossi in Mailand 103. — Gegen die Deutung auf Stilicho, Serena und Eucherius: Graeven, Göttingische gelehrte Anzeigen 1897. S. 354 ff.

und mehr noch in Monza ein starkes Sinken des Verständnisses. Das Felix-Relief besitzt eine ähnliche Bordüre wie das Berliner Relief; in den vorgenannten Beispielen war der Eierstab nur an der Architektur der Loge der Lampadiorumtafel zu belegen.

Ergebnis ist also, dafs die ältesten Erzeugnisse der sogenannten Mailänder Schule in so engem Zusammenhange mit der römischen Profanplastik stehen, dafs von Schulgegensätzen nicht die Rede sein kann. Wie die Profandiptychen beweisen, sind eine grofse Anzahl der hierhergehörigen Tafeln in Rom entstanden. Hier war der Mittelpunkt der Schule; Filialschulen aufzustellen, erlaubt das Material zur Stunde nicht. In das Ende des IV. Jahrhunderts fallen die hervorragendsten Arbeiten; es ist die Blütezeit der Schule. Um diese Zeit mufs auch das Berliner Relief entstanden sein.

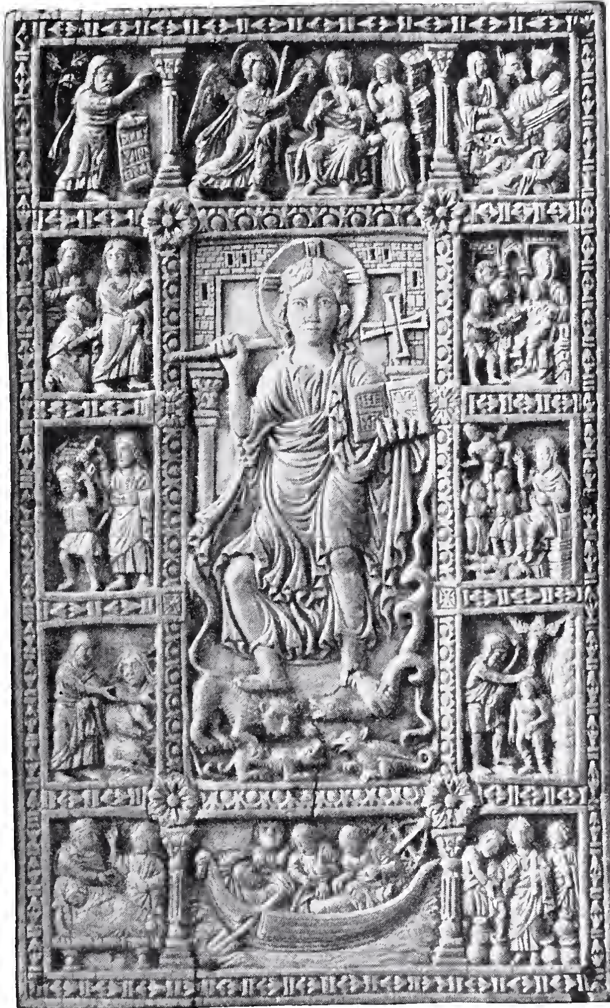


Abb. 7. Buchdeckel aus Elfenbein
In der Bodleianischen Bibliothek zu Oxford

Volle Bestätigung dieser Ergebnisse — es ist die Probe auf das Exempel — bietet die Beobachtung, dafs die Weiterentwickelung der »pseudomailändischen Schule«, die wir oben geschildert haben, der der weströmischen Konsulardiptychen entspricht. Die spärlich erhaltenen Beispiele genügen vollauf, darzuthun, dafs die römische Elfenbeinschnitzerei in schnellem Sinken begriffen war. Das Diptychon des Basilius[1]) von 480, dessen weströmischen Ursprung Graeven[2]) erkannt hat, und das des Boëthius (Abb. 5)[3]) von 487 sind unerfreuliche Arbeiten, die nur durch den Versuch der Portraitdarstellung ein künstlerisches Interesse erwecken. Die Ähnlichkeit mit dem Mailänder fünfteiligen Diptychon ist bei der gänzlichen Verschiedenheit der Gegen-

[1]) Abbildung Riegl, a. a. O. S. 116.
[2]) Entstellte Konsular-Dyptichen, a. a. O. S. 215 ff.
[3]) Riegl, a. a. O. S. 115. Phot.: Alinari 14075.

stände nicht leicht zu erkennen; doch man vergleiche die Bordüren mit dem kleinlich, kraus behandelten Akanthusblatt, dann den architektonischen Rahmen der Mittelfelder, der in Kapitäl- und Architrav-Bildung genau auf den Boëthiustafeln wiederkehrt; man beachte, wie die Figuren gern auf den Ornamentrand treten, besonders deutlich auf der Basiliustafel. Hierzu kommt die Vorliebe für lange, grob eingekerbte Faltenzüge, für rohe buckelförmige Haarlocken, um zu beweisen, dafs die Mailänder Tafeln und die Konsulardiptychen des Basilius und Boëthius dieselbe Stufe des Verfalles der weströmischen Elfenbeinschnitzschule vertreten.

Wie lange der Prozefs des Absterbens angedauert hat, ist schwer zu beurteilen. Ist das einzige weströmische Konsulardiptychon des VI. Jahrhunderts, das Orestes-Diptychon von 530, für seine Zeit bezeichnend, so war damals die weströmische Eigenart dem Ansturm oströmischer Vorbilder erlegen. Das Orestes-Diptychon ist Kopie des oströmischen Clementinus-Diptychons von 513. Was wir über die Geschichte der italischen Kunst und Kultur des VI. Jahrhunderts wissen, lehrt nur zu deutlich, dafs wir hier den Zusammenbruch der weströmischen Entwickelung, das vorläufige Abreifsen der Überlieferung beobachten. Wir sprechen von einem vorläufigen Abreifsen der Überlieferung, denn in der That wurden mit dem Einsetzen der karolingischen Renaissance die künstlerischen Bestrebungen der altchristlichen Zeit neu belebt. Die Unsicherheit in der Scheidung altchristlicher und frühmittelalterlicher Elfenbeinarbeiten, die bis heute geherrscht hat und zum Teil noch herrscht, hat ihren Grund eben darin, dafs manche Arbeiten karolingischer oder ottonischer Renaissance ihren Vorbildern so nahe kommen. Das Berliner Relief ist überaus geeignet, diesen Zusammenhang zu illustrieren, da es in der karolingischen Kunst kopiert worden ist. Die karolingische Tafel befindet sich in der Bodleianischen Bibliothek in Oxford (Abb. 7); [1]) nach Art eines fünfteiligen Diptychons angelegt, zeigt sie im Mittelfeld den jugendlichen Christus, der auf Löwe und Schlange tritt, in den umliegenden Feldern Szenen aus dem Leben Christi, darunter an der rechten Seite unten Kindermord, Taufe und Hochzeit zu Kana. Trotz einiger Veränderungen — es sind ebensoviel Verschlechterungen — ist schwerlich ein Zweifel daran möglich, dafs der karolingische Schnitzer die Berliner Tafel vor sich gehabt hat. Ja, höchst wahrscheinlich war sie damals noch in ihrem gröfseren Zusammenhange; die Oxforder Tafel wiederholt vielleicht noch andere Teile des Ganzen. Indessen darf sie nicht als genaue Kopie aufgefafst werden. Widerspricht dem schon die Anordnung der drei Szenen, die als rechtes Seitenstück neben dem Mittelfelde stehen müfsten, so mehr noch der Stil, der, wie namentlich aus dem Mittelfelde der Oxforder Tafel erhellt, aus ganz anderen — altbyzantinischen (syro-ägyptischen?) — Quellen abgeleitet ist. [2]) Die seltsame Benutzung und Verschmelzung verschiedenartiger Vorlagen läfst uns einen Blick in die Schaffensart des karolingischen Künstlers werfen; wir beobachten seine Abhängigkeit in Erfindung und Gestaltung, und wir nehmen doch zu gleicher Zeit seinen Geschmack wahr, der ihn und verwandte Künstler zur Nachahmung einer bestimmten byzantinischen Stilisierung hinzieht.

Ist die Tafel der Bodleiana vielleicht die einzige, deren altchristliches Vorbild heute noch nachzuweisen ist, so waren derartige Nachahmungen gewifs nichts Seltenes. Noch ein Beispiel sei hier erwähnt, ein Tafelpaar, dafs sich auf Prachthandschriften

[1]) Auf Ms. Douce 176. — Westwood, A descriptive catalogue of the fictile ivories. London 1876. S. 55.

[2]) Vergl. Sauerland und Haseloff, Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier. Trier 1901. S. 104 und 136.

aus Metz erhalten hat, jetzt in der Bibliothèque Nationale zu Paris (Mss. lat. 9393 und 9388).[1]) Die Schnitzereien, welche je in drei Streifen die Jugendgeschichte Christi, bezw. die Passion erzählen, gehören zu den feinsten karolingischen Arbeiten. Wahrscheinlich sind sie in Metz entstanden.[2]) Der Anschlufs an altchristliche Vorbilder ist namentlich in der Szene des Kindermordes einleuchtend: die Komposition ist eine Erweiterung und Bereicherung der auf der Berliner Tafel; die Hauptfiguren, Herodes, der mordende Krieger, die verzweifelte Mutter kehren mit geringen Abänderungen wieder.

Diese Beispiele der Nachahmung altchristlicher Elfenbeinwerke haben mehr als episodische Bedeutung. Wenn wir in Buchmalereien der Fuldaer Schule des X.—XI. Jahrhunderts Taufdarstellungen finden, die in Anordnung der Figuren und namentlich in der Art der Landschaftsdarstellung, d. h. mit dem aus der Bildecke zwischen »Uferbergen« herabstürzenden Jordan sich unverkennbar in den Traditionen des Berliner Reliefs bewegen, so zeigt sich die Nachwirkung altchristlich-weströmischer Kunst, deren Beziehungen zu der stark retrospektiven Fuldaer Schule noch der Aufhellung bedürfen. Die weströmische Plastik und die parallele, noch wenig erforschte Strömung in der Malerei — das Hauptdenkmal sind die Berliner Italafragmente — bilden eine der Grundlagen der karolingisch-ottonischen Renaissance. Hinzu treten die vielfach geteilten Ströme der altbyzantinischen und der nördlich der Alpen beheimateten Kunstrichtungen. So erklären sich die unvereinbare Gegensätzlichkeit und die merkwürdigen Mischungen verschiedener Auffassung und Formensprache, die in den karolingisch-ottonischen Schnitz- und Malerschulen zu Tage treten.

---

[1]) Gute Abbildungen von 9388 bei Kraus, Kunst und Altertum in Elsafs-Lothringen. III. Strafsburg 1889. Taf. XVI, von beiden Tafeln bei Hausmann, Elsässische und lothringische Kunstdenkmäler. Strafsburg o. J. Taf. 55 und 57.

[2]) Ich möchte glauben, dafs beide Tafeln ursprünglich zum Einbande von Lat. 9388 gehörten; die Tafel des Rückdeckels wurde wohl erst später für die andere Handschrift verwendet. 9388, das sogenannte Evangelienbuch Ludwigs des Frommen, ist in dem malerischen Schmuck wie im Einband dem Sakramentar Erzbischof Drogos von Metz verwandt (Paris Lat. 9428). 9393 ist eine vielleicht in Metz entstandene Handschrift saec. X.

GEERTGEN TOT S. JANS

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

Im Jahre 1902 haben zwei grofse Museen je ein Werk von der Hand des Geertgen tot S. Jans erworben, Bilder, von denen das eine erst in ebendiesem Jahre als Schöpfung dieses Meisters erkannt worden ist, das andere nahezu vergessen war. Gewifs Anlafs genug, von dem holländischen Maler zu sprechen, zumal da sein ganzes »Werk« unter sieben oder acht Nummern aufgezählt werden kann! Das Gemälde, das aus Montpellier in den Louvre gekommen ist, war wie verschollen im Dunkel der französischen Provinz, obwohl es Renouvier 1857 in seiner verständigen Art publiziert und den richtigen Meisternamen deutlich ausgesprochen hatte. Auf einer Tafel, die 122 cm hoch und 95 cm breit ist, sehen wir, wie Christus den Lazarus erweckt. Schlimm ist, dafs die Malerei stark und nicht glücklich restauriert, dafs sie scharf geputzt ist und die Harmonie des Kolorits verloren hat. Der Restaurator hat mehrere Partien entstellt, wie namentlich die Köpfe Christi, Johannis und der stehenden Frau. Gut erhalten ist der landschaftliche Grund.

Das Bild, das unsere Galerie dank dem Eingreifen des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins gewonnen hat, erscheint neben dem französischen Stücke sehr bescheiden. 42 cm hoch und 28 cm breit, zeigt die Tafel nichts als grünes, sanft ansteigendes Wiesenland mit sehr hohem Horizont und die Figur des Täufers, den darzustellen Geertgen, der bei den Johannitern zu Haarlem wohnte, besonders berufen war. Im englischen Privatbesitz, bei dem Maler W. Cope, dann bei Percy Macquoid, 1896 im Burlington House unter dem Namen »Patenier« ausgestellt, wurde das Werk erst auf der Brügger Leihausstellung von 1902 recht verstanden. Es ist im besten Zustand. Die Farbe ist unangetastet unter dem alten Firnis, der nicht trübe und nicht gelb geworden ist.

Unsere ganze Kenntnis von der holländischen Malerei des XV. Jahrhunderts fliefst aus dem kärglichen Berichte Carel van Manders. Gerade auf holländischem Boden hat van Mander sich eifrig umgehört und umgesehen, er zeigt sich in betreff der nordniederländischen Dinge besser unterrichtet als in betreff der südniederländischen. Von Dierick Bouts kennt und weifs er nur, was ihm in Haarlem und Leiden gezeigt und gesagt worden ist; von der reichen Wirksamkeit dieses Meisters in Löwen besitzt er keine Anschauung. Sein Gewährsmann war ein alter und redlicher Maler mit Namen Aelbert Simonsz, der im Jahre 1604, über 70 Jahre alt, mit seiner Erinnerung noch in die Zeit vor den Bilderstürmen reichte und der als Schüler des haarlemschen Jan Mostaert, indem er sich der Erzählungen seines Meisters erinnerte, dem wifsbegierigen van Mander noch die Tradition von dem XV. Jahrhundert zugänglich machen konnte.

Mit eigenen Augen von der älteren Malkunst zu betrachten fand van Mander nicht mehr viel in den holländischen Städten. Kaum je zwei Malereien von Aelbert van Ouwater und von Geertgen, den Malern, die ihm als die ältesten holländischen Meister der Ölfarbenmalerei genannt wurden, konnte er beschreiben.

Die beiden Tafeln in Wien sind uns gesichert als Schöpfungen Geertgens. Van Manders Beschreibung läſst keinen Zweifel zu. Die »ungewöhnliche Historie«, die er nicht zu deuten wuſste in dem einen der Bilder, paſst auf den Hochaltar der Johanniter.



Geertgen tot S. Jans
Ausschnitt aus der Beweinung Christi
In den k. k. Hofmuseen zu Wien

Dargestellt ist, wie Julianus Apostata die Gebeine des Täufers verbrennen läſst, wie die Ordensherren den Rest der Gebeine retten und die Reliquien in ihr Haus bringen. Überdies ist die andere Wiener Tafel, die Beweinung Christi, etwa im Jahre 1625 von Theodor Matham gestochen worden mit einer Inschrift, die den Maler als »Gerardus Leydanus« bezeichnet. Das Wissen des Kupferstechers, oder seines Vaters, der den Stich herausgab, scheint nicht ohne weiteres dem Berichte van Manders zu entstammen, da der Geburtsort Geertgens bei van Mander nicht zu finden war. Wir dürfen den Kupferstich mit seiner interessanten Schrift als Bestätigung dessen, was wir sonst von Geertgen wissen, aufnehmen.

Der Hochaltar bei den Johannitern zu Haarlem war bei geöffneten Flügeln nahezu 6 m breit, eines der umfänglichsten Werke innerhalb der altniederländischen Produktion und jedenfalls die Hauptschöpfung Geertgens, der jung, etwa 28 Jahre alt, gestorben sein soll. Die breite Mitteltafel zeigte die Kreuzigung Christi, war aber schon zur Zeit van Manders mit dem einen Seitenbild untergegangen. Nur ein Flügel war erhalten, zerteilt in zwei Bildtafeln. Diese Malereien waren im Saale des neuen Gebäudes bei dem Kommandeur zu sehen. Bald nach 1630 aber wurden sie mit anderen Stücken dem Könige von England zum Geschenk gemacht, und anscheinend bei der Versteigerung des königlichen Kunstbesitzes gelangten sie zu dem Erzherzog Leopold Wilhelm und damit in die kaiserlich habsburgischen Sammlungen.

Dem, der eine Vorstellung von der holländischen Malerei des XV. Jahrhunderts zu erwerben sucht, müssen die beiden Tafeln in Wien leider vieles Verlorene ersetzen, zum Glück aber können sie vieles ersetzen, da hier durch die Mannigfaltigkeit der Aufgaben viel Ausdrucksweisen zum Tönen gebracht sind. Geertgens Gestaltungskraft wurde durch die Gröfse der Gesamtaufgabe genährt, seine Gestaltungslust durch die Fülle der Möglichkeiten befriedigt und gesteigert. Eine aufserordentliche Bravour und Schlagfertigkeit ist in der Arbeit, ein Vergnügen an starken Gegensätzen und an lauten Effekten. Ein altes Thema war zu gestalten: der vom Kreuze genommene Leib Christi im Mittelpunkte und die Gruppe der trauernden Männer und Frauen. Die Tradition bot dem Meister Halt und Stütze und reizte auch wieder seine selbstbewufste Neuerungslust. Und eine neue Aufgabe war zu lösen; legendenhafte Vorstellungen, die die Ordensherren, bei denen der Maler wohnte, ihm mit Worten gewifs anschaulich überlieferten, die er aber im Bilde wohl nie erblickt hatte, galt es sichtbar zu machen.

Eine Gelegenheit bietet sich, zu beobachten, wie weit die holländische Kunst ihrer grofsen Zukunft entgegengereift ist. Van Manders willkommene Aussage, zu Haarlem sei die beste und erste Art der Landschaftsmalerei entstanden, macht uns begierig, eine Haarlemer Landschaftsdarstellung aus dem XV. Jahrhundert zu sehen. Die Wiener Tafeln zeigen grüne Hintergründe, die ungemein üppig, duftig und leicht sind. Die Legendenszene enthält Portraits der Ordensherren, das holländische Gildenstück im Keime, eine geistliche Genossenschaft, wie sie mehrere Jahrzehnte später Scorel als selbständiges Bildthema zu gestalten hatte. Die Sicherheit der Portraitcharakteristik offenbart sich hier deutlicher, als sie sich in vielen Einzelbildnissen in verschiedenen Galerien offenbaren würde.

Der erste Eindruck ist verwirrend und erregend. Die Würde der heiligen Konvention ist verletzt, und ein schriller Ton dringt in die Kirchenstille. Weltliches Wesen erfüllt die Bühne. Eine neue Welle niederer und zufälliger Wirklichkeitsform ist in das Bereich des Kirchenbildes geschlagen, und der Maler scheint mehr ehrgeizig als fromm. Viele Figuren, die einen breiten Raum beanspruchen und die Aufmerksamkeit von dem Hauptinhalt ab auf sich ziehen, scheinen nur wegen der Drastik ihrer Erscheinung dazusein. Geertgen betrachtet die biblischen Berichte und die Legenden als unterhaltende Abenteuer aus ferner Zeit und aus fernem Land und sucht mit den Mitteln einer in bezug auf das Historische naiven Periode der Szene das Zeit- und Ortskolorit zu geben.

Hieronymus Bosch, der eine verwandte Gemüts- und Geistesart in ganz eigenartiger Ausdrucksweise verrät, lebte in Hertogenbosch in Holland und war ein Zeitgenosse Geertgens, und der später thätige Pieter Breughel, der erste ganz irdische Maler, stammt aus der Nähe von Breda, auch aus Holland. Um so leichter werden wir verlockt, allgemeine historische Betrachtungen auszuspinnen, indem wir daran

denken, wir sind in dem Lande, das im XVI. Jahrhundert protestantisch wurde, das gegen die Spanier kämpfte und später Ruisdael, Frans Hals, Jan Steen und Rembrandt hervorbrachte.

Wir empfinden vor den Tafeln in Wien, dafs wir an der Grenze des XV. und XVI. Jahrhunderts stehen. Manches, was der niederländischen Malerei des XVI. Jahrhunderts, auch der südniederländischen eigen ist, setzt hier ein, bereitet sich hier vor. Eine genaue Kenntnis der Lebensdaten Geertgens ist dem Historiker dringlich erwünscht. Van Mander hat die Frage nach der Zeit dieses Malers ernst genommen und zu beantworten versucht, indem er das Gedächtnis des Aelbert Simonsz anrief. Simonsz wufste keine andere Auskunft zu geben, als dafs sein Meister Jan Mostaert, der 1473 etwa geboren wäre, den Geertgen nicht mehr gekannt hätte. Diese negative Bestimmung, die im besten Falle einen terminus ante quem bietet, erscheint weder sehr zuverlässig noch sehr bestimmt. Sollen wir den Schlufs ziehen, Geertgen sei vor der Geburt Mostaerts gestorben, oder dürfen wir nur folgern, etwa 1490, da Mostaert als Lehrling den Meistern seines Handwerks bekannt wurde, sei Geertgen nicht mehr unter den Lebenden gewesen? Ich glaube, lediglich eine allgemeine Weisung können wir dem Datierungsversuche entnehmen, die Mahnung nämlich, mit der Lebenszeit Geertgens nicht allzu nah an die Jahrhundertswende heraufzurücken. Den terminus ante quem aber bieten die Trachten in den Wiener Bildern, die von den zeitgenössischen Modeformen genug enthalten, wie grofs auch die Willkür und die Neigung des Malers war, die Szene zeitlich und örtlich zu distanzieren und die Schaulust durch Fremdartiges zu befriedigen. Die plumpen, breiten, vorn gerundeten Schuhe weisen eher in die neunziger als in die achtziger oder gar siebziger Jahre des Jahrhunderts. Vorausgesetzt, dafs Geertgen wirklich ganz jung, etwa 28 Jahre alt gestorben ist, würde sein Geburtsjahr ungefähr 1465 anzusetzen sein. Den grofsen Altar bei den Johannitern aber müssen wir wohl für das Werk seiner letzten Jahre halten.



Geertgen tot S. Jans
Geburt Christi
Sammlung v. Kaufmann, Berlin

Man hat den Meister der Wiener Tafeln hier und dort in den Galerien mit Recht und mit Unrecht wiedererkannt. Eine kleine Zahl von Bildern bleibt ihm, auch bei

strenger Prüfung, eine Gruppe, die verschieden geartete Glieder umfafst. Der jugendlichen, beweglichen und kecken Gestaltung Geertgens ist eine Mannigfaltigkeit der Äufserungen zuzutrauen. Die Darstellungen in Wien sind so reich, gleichsam so vielseitig facettiert, dafs strahlenförmig dieses und jenes sich angliedern läfst.

Es giebt eine gröfsere Zahl holländischer Bilder aus der Zeit um 1500, in Utrecht, im englischen Privatbesitze und an anderen Orten, die diese oder jene Eigenschaften mit Geertgens Werken gemein haben, ohne von seiner Hand zu sein. Von dem Meister gingen starke Anregungen aus. Die Malerei in Haarlem stand für einige Jahrzehnte unter dem Bann seiner dreist vordringenden Kunst. Der Schnitt, der seine Arbeit von der seiner Nachfolger trennt, ist nicht schwer auszuführen. Man war im Unrecht, als man das Martyrium der hl. Lucia, jetzt in Amsterdam, früher in Wien, dem Meister zuschrieb. Das Bild ist von demselben Maler, der eine Kreuzabnahme im Besitze des Herrn Dr. Figdor in Wien ausgeführt hat. Die merkwürdige Tafel mit dem Stammbaum Jesse bei dem Grafen Stroganoff zu Rom stammt nicht von unserem Meister. Im Kölner Museum hat man eine figurenreiche Kreuzigung, eine charakteristisch kölnische Arbeit für ein Werk Geertgens erklärt und es dann freilich leicht gehabt, den »Einflufs Geertgens auf die kölnische Malerei« zu demonstrieren. Ich will die Arbeiten der Nachfolger nicht aufzählen und nur noch auf eine merkwürdige Beziehung hinweisen. Die Beweinung Christi, das Bild vom Hochaltar der Johanniter, ist kopiert als Mittelstück eines kleinen, unbedeutenden Flügelaltars, der vor einigen Jahren auf einer Londoner Auktion auftauchte und vor kurzem im Besitze des Antwerpener Kunsthändlers Peypers war; die Flügelbilder dieses Altars sind ganz im Stile jenes Meisters gemalt, den man jetzt für Jan Mostaert hält, wenn sie auch schwach und nicht auf der Höhe stehen, auf der der pretenziöse pedantische Hofmaler gewöhnlich steht. Das Beieinander dieses Mittelbildes und dieser Flügel ist jedenfalls sehr interessant und bestätigt gewisse Hypothesen.



Geertgen tot S. Jans
Anna selbdritt
Diptychon, linke Tafel, Grofsh. Gemäldegalerie
zu Braunschweig

Unter den echten Werken Geertgens steht die Auferweckung Lazari im *Louvre* als vielgliedrige Komposition, die kühn in die Raumtiefe hinein gebaut ist, den Wiener Bildern am nächsten. Der glatte und leere Hofplatz war bei den Holländern als Bühne beliebt. Der sehr hohe Horizont ist eine Eigentümlichkeit Geertgens. Die schöne, an Motiven reiche, natürlich disponierte Landschaft im Hintergrunde mit den geschickt und leicht gemalten Laubbäumen und den kleinen Wasserspiegeln würde allein genügen, den Meister festzustellen. Die Verkürzungen, Verjüngungen und Überschneidungen in den Figuren des schräg in die Bildtiefe hinein gelagerten, sehr kompliziert bewegten Lazarus und des knieenden Petrus sind Bravourstücke, mit denen Geertgen ein neues Vermögen bethätigte.



Geertgen tot S. Jans
Die hl. Barbara mit einem Karthäuser
Diptychon, rechte Tafel, Grofsh. Gemäldegalerie zu Braunschweig

Das kleine Bild in *Utrecht* mit Christus im Grabe, mit Maria, Johannes, Magdalena und drei Engeln, ist relativ unbedeutend. Die Typen sind höchst charakteristisch, puppenhaft leere, wie auf der Drehbank gearbeitete Köpfe, mit forciertem Ausdruck.

Im Rijkmuseum zu *Amsterdam* ist nur ein Bild von Geertgens Hand, das Repräsentationsbild mit der heiligen Sippe, so wunderlich gestaltet, dafs man statt der einfachen Benennung die geheimnisvolle Bezeichnung das »Sühnopfer des Neuen Testamentes« eingeführt hat. Leider ist die Tafel nicht in allen Teilen gut erhalten; namentlich in der unteren Hälfte werden rohe Retuschen bemerkt. In ruhiger Feierlichkeit sind die heiligen Gestalten merkwürdig gleichgültig. Ihre Seele scheint nur bei starker Gemütsbewegung in die mathematisch regelmäfsigen, fast komisch steifen Kopfformen zu dringen. Van Manders Bericht enthält die merkwürdige Aussage, dafs in der grofsen Kirche zu Haarlem ein Abbild dieser Kirche von der Hand Geertgens hing. Für den Verlust der Tafel, vielleicht des ältesten reinen Architekturbildes, bietet das Gemälde in Amsterdam einigermafsen Ersatz, insofern wie das Kircheninnere hier mit besonderer Sorgfalt, perspektivischer Kunst und Beachtung der besonderen Lichtumstände durchgeführt ist, nur dafs der scheinbar steil ansteigende Boden störend wirkt.

Der Flügelaltar in *Prag* mit der Anbetung der Könige im Mittelfelde, der aus der Königlichen Burg zu Prag stammt, ist eine milde und gemäfsigte, mit der Überlieferung eng verbundene Schöpfung des Meisters, doch ganz gewifs von ihm und seiner würdig.

Herr Geheimrat *v. Kaufmann* hat vor wenigen Jahren in Paris eine kleine Anbetung des Christkindes erworben, in welchem Werke Geertgen sich höchst überraschend und recht als ein Ahnherr Rembrandts bethätigt. Mit der ihm eigenen Lust an folgerichtiger Wiedergabe des räumlichen Beieinanders und der Lichtverhältnisse hat der Meister, wohl als der erste, Ernst gemacht mit der Vorstellung, dafs das Christkind in der Nacht in einem lichtlosen Stall geboren worden und dafs alles Licht von dem Neugeborenen ausgegangen sei. Selbst die Maler zu Anfang des XVI. Jahrhunderts, die Ähnliches unternahmen, wie Jan Joest von Haarlem, Gossaert und Bartel Bruyn, haben das Kunststück nicht so sachlich und rücksichtslos durchgeführt wie Geertgen.

Auf der *Brügger Leihausstellung* 1902 war unter Nr. 256, geliehen von Sir Charles Turner in London, ein stattliches Bild ausgestellt mit zwei Darstellungen nebeneinander aus der Legende des hl. Dominikus, das der Ausführung nach eine mittelmäfsige Arbeit des XVI. Jahrhunderts, der Erfindung, der Raumdisposition, der Typenbildung nach ohne jeden Zweifel von Geertgen herrührt. Wir besitzen damit wenigstens noch eine alte Kopie nach einem seiner bedeutenderen Werke. Rechts ist die Madonna dargestellt, die, von zwei Engeln bedient, dem Heiligen den Rosenkranz übergiebt; links verteilen Dominikus und ein Ordensbruder Rosenkränze.

Für ein Werk Geertgens halte ich das köstliche, ganz kleine Diptychon in *Braunschweig*, auf dessen Aufsenseite die Figur des hl. Bavo deutlich nach Haarlem weist. Bei geöffnetem Flügel wird eine Hofanlage mit einer gemauerten Gartenbank sichtbar, einfache Backsteingebäude, die mit sachlichem Verständnis gezeichnet und über die Mauer, die den sauberen Bezirk im Grunde begrenzt, guckt ein kleiner Wasserspiegel und bewaldetes Hügelland. Im rechten Felde Anna selbdritt, im linken die hl. Barbara mit einem Karthäuser. Die Bildchen sind zierlich, heiter und klar, fast ein wenig geziert. Geertgen zeigt sich hier von einer anderen Seite als in dem monumentalen Hochaltar der Johanniter. Seine Autorschaft kann aber nicht wohl bezweifelt werden, wenigstens von keinem Beurteiler, der die Bilder in Prag und Amsterdam sich eingeprägt hat.

Die *Ambrosiana* in *Mailand* besitzt ein kleines Madonnenbild von Geertgen.

Das Bild mit Johannes dem Täufer, jetzt in der *Berliner* Galerie, bereichert, wie jede Schöpfung Geertgens, die wir das Glück haben, uns geistig anzueignen, die Vorstellung von der Art dieses aufserordentlichen Meisters. Wir besitzen Darstellungen des Täufers in der Landschaft von Memling im Floreins Altar (1480), von Bouts in dem kleinen Münchener Triptychon (1460 etwa) und von Gerard David in einem Täfelchen der Sammlung v. Kaufmann (1490 ungefähr). Die Vergleichungen sind höchst förderlich. Eine landschaftliche Szenerie, die nach Entfernung der Figur noch ein Bild ausmachen würde, besitzt wie Geertgens Tafel das Flügelbildchen des Dierick Bouts, der aus Haarlem stammte, während das Landschaftliche in Memlings Darstellung als unwesentliche Zuthat allenfalls zugestrichen werden könnte, ohne dafs das Ganze zerstört würde. In der altertümlichen Landschaft des Dierick Bouts setzen sich die Gründe in Formation und Färbung scharf voneinander ab; für die Vertiefung des Raumes ist durch den Aufbau steiniger Wände gesorgt, die in gewissen Abständen hintereinander von rechts und von links in die Bildfläche ragen.

Geertgen wagt, die Gründe ineinanderfliefsen zu lassen. Die Zickzacklinie der Felsbank und der Bachrinne wirkt kaum noch absichtsvoll, kaum noch als Kunstmittel, und der wellige, weiche, grüne Plan steigt höchst natürlich empor. Ganz entschieden ist in der Färbung die Konvention der älteren Landschaftsdarstellungen überwunden. Das lichte Grün des Frühsommers, überaus zart mit rötlichen und bräunlichen Tönen nüanciert, ist gleichmäfsig als herrschende Lokalfarbe über die ganze Fläche gebreitet. Das einzige Kunstmittel des Meisters ist die Hochlegung des Horizontes. Der Blick auf die Landschaft fällt aus beträchtlicher Höhe. Doch bewährt Geertgen seine gerühmte Logik, indem er auch die Figur aus einiger Höhe betrachtet und dadurch eine Gesamtansicht von leidlicher Einheitlichkeit erreicht.



Geertgen tot S. Jans
Der hl. Bavo
Diptychon, Aufsenseite, Grofsh. Gemäldegalerie zu Braunschweig

Der Johannes des Bouts steht ganz aufgerichtet, statuarisch, eher vor als in der Landschaft — unter einem Baldachin könnte er nicht anders stehen —, durchaus repräsentativ, mit dem Blick aus dem Bilde heraus, mit der Handbewegung, die auf das Lamm hinweist, und, ganz vorn gesehen, ganz gerade, körperlich und geistig uns zugewendet, steht Gerard Davids Johannes vor uns. Memlings Johannes sitzt, wie Memlings Heilige sitzen, das heifst, er thront unsicher, er blickt zwar nicht aus dem Bilde heraus, doch ist seine Haltung, seine Bewegung, falls ein Für-sich-sein ausgedrückt sein soll, unverständlich. Der Täufer ist recht eigentlich der Gemeinde dargestellt, wenn er auch die Gläubigen mit seinem Blicke nicht sucht. Der Johannes Geertgens sitzt wirklich, ganz anders als Memlings Figur, auf einer niedrigen Felsbank, die schräg in die Bildtiefe sich streckt, und er sitzt infolgedessen schräg. Er sitzt wenig würdig, lässig, mit gelösten Gliedern. Er ist ganz für sich, wie jemand, der weit davon entfernt ist, an einen Beobachter zu denken, in der Wüste, einer Wüste, die freilich fruchtbar und heiter ist, wo keine Menschen sind, nur Getier, Vögel, Hasen, Rehe und das Lamm, und er hat sich dem Alleinsein mit ganzer Seele hingegeben. Hier sind nicht ein Heiliger und eine Landschaft gemalt, wie von Dierick Bouts, sondern hier ist mit dem Ganzen ein Heiliger träumend in der Ein-

samkeit gemalt. Johannes ist bekleidet mit einem Gewande von schokoladenbrauner Farbe, dessen rauhes Gewebe mit spielender glücklicher Geschicklichkeit wiedergegeben ist, und mit einem blauen Mantel. Er stützt das schwere Haupt auf die rechte Hand und den rechten Ellenbogen auf den Schenkel. Die fremdartige Kontur der also zusammengesunkenen langen und mageren Figur nähert sich der Dreiecksform, die Geertgen liebte. Merkwürdig, wie wenig geistreich die Geschöpfe dieses geistreichen Malers aussehen. Alle Stufen schwacher Geistesart hat Geertgen ausgedrückt, von der drolligen hülflosen Dummlichkeit der kleinen Kinder, der Blödigkeit seiner puppenhaften jugendlichen Frauen bis zu der gefährlich fanatischen Beschränktheit seiner Henker. Unser Johannes gehört zu einem Geschlecht sanfter, willensschwacher Männer, das fast allein in seinen Darstellungen die Heiligkeit und Frömmigkeit zu vertreten hat. Dieser Schwärmer, der sich in den Städten mit seiner weichen Seele nicht zurechtzufinden weifs, hat sich in die grüne Freiheit geflüchtet und in seine Träumereien versenkt. Die Empfindsamkeit ist nicht ohne leichte Übertreibung, die eine ironische Überlegenheit des Malers zu verraten scheint, ausgedrückt. Doch ist die angedeutete Folgerung wahrscheinlich irrtümlich, zum mindesten irrtümlich im Sinne des bewufsten Gestaltens.

Als Erzähler, als humorvoller Beobachter der gemeinen Alltäglichkeit, als Dramatiker, als Landschaftsmaler und Portraitist, als Zeichner architektonischer Perspektiven, als konsequenter Beobachter der Körper im Raume und der Lichterscheinungen, endlich als Lyriker: in alle Gestalten hat Geertgen sich gewandelt. Wir finden ihn auf allen Wegen, die zur holländischen Malerei des XVII. Jahrhunderts führen, obgleich er früh starb und wir gewifs nicht sein ganzes Lebenswerk besitzen.



GEERTGEN TOT S. JANS

JOHANNES DER TÄUFER

IN DER GEMÄLDEGALERIE DER K. MUSEEN ZU BERLIN

4

HELIOGRAPHIE D. REICHSDRUCKEREI

ADRIANO FIORENTINO

VON CORNELIUS VON FABRICZY

Disjecta membra.

Der Name des quattrocentistischen Bronzebildners und Giefsers, mit dem sich die folgenden Seiten beschäftigen, tauchte in der Künstlergeschichte der italienischen Renaissance zuerst auf, als Jacopo Morelli, der hochverdiente Vorstand der Marziana, im Jahre 1800 die Handschrift des nach ihm benannten Anonymus im Druck herausgab, deren Verfasser seither in der Person des venezianischen Patriziers und Kunstfreundes Marcanton Michiel enthüllt wurde.[1]) Darin war zu lesen, im Hause Alessandro Capellas zu Padua werde unter anderen Werken der Kunst auch eine Bronzegruppe des Bellerophon mit dem Pegasus bewahrt, die von Bertoldo modelliert, aber von dessen Schüler Adriano gegossen sei.[2]) Der Herausgeber wufste in seinen so schätzbaren Erläuterungen zum Texte der Handschrift zu dieser Angabe über den Schöpfer des Werkes nur das beizubringen (S. 118), was er bei Vasari fand; über dessen Giefser aber vermochte er nichts mitzuteilen. Erst in der durch G. Frizzoni im Jahre 1884 besorgten zweiten Auflage des Anonymus erhielten wir aus jener unversiegbaren Quelle für die Kunst- und Künstlergeschichte Toskanas, die sich in der ehrwürdigen Person des unvergefslichen G. Milanesi gleichsam verkörperte, einige wenige urkundliche Daten über den neuen Unbekannten. Sie besagten, dafs er der florentinischen Familie de' Maestri (de Magistris) angehört und 1486—1488 mit Buonaccorso Ghiberti, dem Enkel Lorenzos — wie dieser offenbar als Stückgiefser — in Diensten des gewaltigen Feudalherrn und berühmten Kriegshauptmanns Gentil Virginio Orsini gestanden habe.[3])

[1]) Dies Verdienst gebührt *Cesare Bernasconi*. Vergl. dessen Studi sopra la storia della pittura italiana dei secoli XIV e XV e della scuola pittorica veronese dai medii tempi fino a tutto il secolo XVIII, Verona 1865, p. 107 segu.

[2]) Notizia d' opere di disegno nella prima metà del secolo XVI.° esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia, scritta da un anonimo di quel tempo, pubblicata e illustrata da Don Jacopo Morelli, Bassano 1800, p. 16: In casa de M. Alessandro Capella in Borgo Zucco: ...... Lo Bellerofonte de bronzo, che ritiene el Pegaso, de grandezza d' un piede, tutto ritondo, fu de mano de Bertoldo, gettado da Adriano suo discipulo, ed è opera nettissima e buona.

[3]) Notizia d' opere di disegno ecc. 2.a edizione per cura di Gustavo Frizzoni, Bologna 1884, p. 248: »Di questo Adriano — come osserva il Cav. Gaetano Milanesi in una nota manoscritta gentilmente offertami — nessun altro autore fuori dell' Anonimo fa ricordo. Io credo ch' egli sia quell' Adriano di Giovanni de' Maestri scultore e maestro di getti, il quale comparisce come testimone in uno strumento del 24 di Maggio 1499, rogato da Ser Pier Francesco Maccalli notaio fiorentino, e fa fede che Buonaccorso di Vittorio Ghiberti stette due anni e più a servigi del Signor Virginio Orsini come ingegnere e maestro di artiglierie e di muraglie, e che si partì da lui del mese di giugno 1488.«

Freilich war damit für die Aufklärung der künstlerischen Persönlichkeit unseres Helden noch gar nichts gewonnen.

Auch die Wiederentdeckung jener Bellerophongruppe durch L. Courajod im kaiserlichen Museum zu Wien im Jahre 1883 förderte in dieser Beziehung kein Ergebnis zutage, da Adriano dabei nur als Giefser in Betracht kam.[1]) Indes erwies sich bei einer sorgfältigen Untersuchung des Kunstwerkes zum mindesten die Angabe des Anonimo Morelliano als durchaus richtig, da man auf der Innenseite der Plinthe tief eingegraben die Bezeichnung auffand: Expressit me Bertholdus conflavit Hadrianus.[2])

* * *

Der Anlafs, eine selbständige Schöpfung unseres Meisters nachzuweisen, wurde uns erst durch einen Artikel W. Bodes in diesem Jahrbuch geboten. Um das aus der Hamilton-Sammlung für die Berliner Gemäldegalerie erworbene Dürerportrait Friedrichs des Weisen von Sachsen zu bestimmen, wies er auf dessen Ähnlichkeit mit einer Bronzebüste des Kurfürsten im Albertinum zu Dresden hin, die vorne auf dem Gewande aufser dem Namen des Dargestellten das Datum: ANN(o) SALUT(is) MCCCCLXXXXVIII, im Innern des Gusses aber die Künstlerinschrift: HADRIANUS FLORENTINUS ME FACIEBAT trägt. Er schrieb darüber (Jahrbuch, Bd. V, 1884, S. 59): »Wer der Künstler des Werkes sei, vermag ich nicht zu sagen. Dafs das Portrait überhaupt als Büste aufgefafst ist, und wie dieselbe gewissermafsen als Abschnitt des Oberkörpers gegeben ist, bezeugt allerdings den italienischen Künstler: aber die unbedeutende Art, wie die Persönlichkeit aufgefafst ist, und die kleinliche Wiedergabe der Formen in der Gewandung machen es wahrscheinlich, dafs wir es hier nicht nur mit einem untergeordneten Italiener zu thun haben, sondern mit einem solchen, durch jahrelange Entfernung von seiner Heimat dem grofsen Zuge derselben entfremdeten Künstler. Vielleicht war derselbe damals (als Glocken- oder Kanonengiefser?) im Dienste des Kurfürsten beschäftigt.«

Auf der durch Bode bekannt gemachten Bezeichnung der Dresdner Büste fufsend, habe ich schon bald darauf die Vermutung ausgesprochen, ihr Meister Hadrianus möchte mit dem Adriano des Morellischen Anonymus identisch sein (s. Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrg. 1885 S. 147 Anm.). In dieser Vermutung bestärkte mich eine Entdeckung, die mir im Sommer des gleichen Jahres auf der »Internationalen Ausstellung von Arbeiten aus edlen Metallen und Legierungen« in Nürnberg beschieden war. Unter den daselbst von dem bekannten Mailänder Antiquitätenhändler Giulio Sambon ausgestellten Stücken fand ich eine kleine Bronze der nackten Venus mit einem Amorin zu ihren Füfsen und entdeckte auf der inneren Fläche der Bodenplatte ihres Sockels in erhabenen, also mitgegossenen römischen Majuskeln die Bezeichnung: HADRIANUS ME F(aciebat). An der Charakteristik, die ich dazumal von dem Werke gab,[3])

[1]) Courajod berichtete über seine Entdeckung im Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France, Année 1883, p. 148 et 268, und besprach die Gruppe neuerdings in der gleichen Zeitschrift, Jahrg. 1886, S. 262. Vergl. auch Chronique des Arts, 1883, nº 15.

[2]) Vergl. Th. von Frimmel, Die Bellerophongruppe des Bertoldo, im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des österr. Kaiserhauses, Bd. V, S. 90 ff.

[3]) Vergl. meine Artikel: Ein bisher unbeachtetes Werk des Adriano Fiorentino in »Kunst und Gewerbe«, Nürnberg 1886, Bd. XX S. 7 ff. und: Une œuvre inconnue d'Adriano Fiorentino im »Courrier de l'Art« vom 21. August 1885 S. 412 ff., sowie: Di alcune opere d' Adriano Fiorentino in »Arte e Storia« vom 28. März 1886 S. 83 ff.; ferner das dazu im Repertorium für Kunstwissenschaft IX, 247 und in Thodes Kunstfreund, Berlin 1885, S. 286 Bemerkte.

habe ich auch heute nichts Wesentliches zu ändern, nachdem ich mir dessen Eindruck mit Hilfe der photographischen Aufnahme einer seither davon bekannt gewordenen Wiederholung im Besitze des Pariser Kunstfreundes E. Foulc, die sich von dem Sambonschen Exemplar nur durch die Weglassung des Amorino unterscheidet, wieder vergegenwärtigen konnte. (Auch sie trägt ganz die gleiche Bezeichnung wie das letztere — wie denn beide Stücke aus derselben Form ausgegossen sein müssen.) Ich bringe sie deshalb hier unverändert zum Abdruck, indem ich zugleich auf die in Abb. 1 beigegebene Reproduktion der Foulcschen Bronze verweise.[1])



Abb. 1. Adriano Fiorentino
Venusstatuette aus Bronze
Bei E. Foulc in Paris

»Die Höhe der Statuette beträgt 40 cm, wovon 4—5 auf den Sockel entfallen. Die Göttin steht auf das rechte Bein gestützt — das linke ist Spielbein — völlig nackt auf einer flachen Muschel da. Mit ihrer Linken fafst sie einige Strähne ihres über Rücken und Hals herabfallenden Haupthaares, das in ziemlich schematisch modellierte parallele Stränge aufgelöst erscheint; die Rechte streckt sie dem an ihrer rechten Seite in vorwärts drängender schiefer Stellung und völlig nackt, mit um die Achsel gehängtem Köcher dargestellten Amorknaben entgegen, als wollte sie dessen erhobenen linken Arm, der ihren Oberschenkel berührend sich ihrer Rechten entgegenstreckt, fassen. Der rechte Arm Amors legt sich an seinen eigenen rechten Oberschenkel an. Pose und Bewegung des kleinen Cupido kennzeichnen sein Bestreben, die Göttin vorwärts, etwa ins Bad hinein, zu ziehen. Die Zusammengehörigkeit der beiden Figuren kann keinem Zweifel unterliegen: für beide Füfse des Amorins sind — für den rechten an der Oberplatte der Basis, für den linken am Rande der Muschel — eigene keilförmige Untersätze

[1]) Laut mündlicher Mitteilung W. Bodes soll Mr. Foulc seine Statuette schon vor Entdeckung des Sambonschen Exemplars besessen haben. Auf eine Anfrage betreffs ihrer Herkunft verweigerte mir der Besitzer die Antwort. Auch über den Verbleib des zweiten Exemplars konnte ich von Sambon nur erfahren, dafs er es kurz nach der Nürnberger Ausstellung in Florenz an einen ihm unbekannten Käufer abgetreten habe. Eine Umrifszeichnung der Sambonschen Bronzegruppe, jedoch nicht nach photographischer Vorlage ausgeführt, ist dem in der vorigen Anmerkung angezogenen Artikel in »Kunst und Gewerbe« beigegeben.

mitangegossen. Allerdings wendet die Göttin ihr Antlitz nicht seinem aufwärts gerichteten, gleichsam ihre Blicke suchenden Köpfchen zu, sondern sieht mit etwas geneigtem und nach der linken Seite gewandten Kopfe verloren vor sich ins Weite hinaus. Ihre Formen zeigen keine Stilisierung, vielmehr einen von jeglichem vorgefafsten Idealismus unberührten Naturalismus, wobei dem Künstler eine völlige Durchbildung in letzterem Sinne, eine wirkliche Belebung noch nicht ganz gelungen ist. Auf Schönheit der Formen hält er nicht viel: dies bekunden die steil abfallenden Schultern, die langen hageren Arme, die grofsen, vorn breiten, plattsohligen Füfse. Der längliche grofse Kopf, der breite gleichstark verlaufende Hals sind individuell-naturalistische Züge des Modells. Am sorgfältigsten ist die Busen- und Schofspartie, sowie das regelmäfsige, nicht gerade unschöne aber geistlose Antlitz durchmodelliert. Reizend ist das krause Lockenköpfchen Amors gebildet; seine Formen, wie auch das ganze Motiv seiner Bewegung erinnern viel mehr an die Antike, als jene der Göttin. Von paduanischer Herbheit ist wenig an dem Werke zu spüren; es giebt sich im Gegenteil seinem ganzen Habitus nach sofort als ein Produkt der florentinischen Kunst zu erkennen. Im ganzen macht es den Eindruck, als wäre es nicht im letzten Drittel oder Viertel des Quattrocento (denn in diese Zeit ist es wahrscheinlich zu setzen), sondern einige Dezennien früher, etwa von einem der weniger begabten Schüler oder Gehilfen Donatellos geschaffen worden. Der linke Arm des Amorino ist knapp an der Schulter — wohl schon beim Gusse — abgesprungen, was sein nachträgliches ungeschicktes Festlöten an den rechten Oberschenkel der Venus veranlafst hat. Sonst zeigt die Gruppe keine Verletzungen. Sie ist mit einem dunkelbraunen, vielen — insbesondere späteren — florentinischen Bronzen eigentümlichen Überzug von Firnis versehen, der an einzelnen Stellen weggerieben dort die bräunlichgrüne Patina der Bronze zum Vorschein kommen läfst. Über ihre Herkunft kann ich leider nichts Näheres mitteilen, da auf eine betreffs ihrer an den gegenwärtigen Besitzer G. Sambon gerichtete Anfrage blofs die Auskunft erfolgte, er habe sie vor etwa fünf Jahren von einem Mailänder Kunsthändler erworben.«

In bezug auf die Charakteristik unseres Werkes kann ich heute nichts Neues hinzufügen; dagegen vermag ich das antike Vorbild nachzuweisen, von dem sich Adriano, wenn auch nicht durchaus bestimmen, doch sehr stark beeinflussen liefs. Professor Furtwängler hat kürzlich mehrere Venusstatuetten besprochen,[1]) der Zahl jener Götterbilder angehörend, die zu hellenistischer und römischer Zeit in Privathäusern — als Dekoration und zu religiöser Verehrung — Aufstellung fanden. Unter ihnen ward ja das Abbild der Liebesgöttin besonders bevorzugt und sie dabei namentlich als Diadumene und Anadyomene gebildet. Ihren Typus leitet Furtwängler von dem des polykletischen Diadumenos her. Wie dieser ruhen die Venusstatuetten fast stets auf dem rechten Fufs und setzen den linken etwas zurück. Statt die Binde oder das Haar mit beiden Händen zu fassen, hält die Göttin oft auch nur mit der einen ihre Flechten und in der anderen etwas gesenkten einen Spiegel.

Eines der von Furtwängler besprochenen und abgebildeten Bildwerke zeigt nun grofse Analogien mit der Gruppe unseres Adriano: es ist die aus Italien stammende Marmorstatuette (0,62 m hoch) der Anadyomene im Besitze von Professor Pringsheim zu München. Die Göttin ist dem Bad entstiegen und lüftet mit beiden emporgehobenen Armen ihre schweren, triefenden Haarflechten. Allerdings ruht sie — ausnahmsweise —

[1]) A. Furtwängler, Aphrodite Diadumene und Anadyomene, in H. Helbings Monatsberichten über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, Jahrgang I (1901), S. 177ff.

auf dem linken Beine und setzt das rechte leicht zurück. Abgesehen von dieser Änderung im Motiv hat nun aber die Adrianostatuette mit der Pringsheimschen alles Wesentliche gemein: das lange schmale Gesicht, eingerahmt von der bei dem antiken Vorbild allerdings wirkungsvoller geordneten Haarmasse; den nach vorn und nach der linken Schulter geneigten (aber nicht zugleich nach links gewendeten) Kopf; die in der Fläche der Breitseite des Körpers bewegten Arme, von denen der rechte allerdings schlaff herabhängt; endlich die jugendliche Schlankheit der Formen, mit den noch nicht voll entwickelten, tiefsitzenden Brüsten. Auch die ruhige Flächigkeit des Körpers ist beiden Werken, recht im Sinne der älteren klassischen Kunst, gemein. Und endlich ist auch der kleine Eros zu Füfsen Aphroditens da: er trägt hier eine als Salbenbehälter verwendete Muschel mit beiden Händen vor sich hin. Merkwürdig ist auch die Übereinstimmung beider Statuetten in der Schenkelstellung. Während bei anderen Statuen der Anadyomene die Schenkel nach weiblicher Art eng aneinandergeschmiegt sind (vergl. z. B. die sogenannte esquilinische Venus im Konservatorenpalast zu Rom), erscheinen sie hier — bei Adriano noch mehr als bei seinem antiken Vorbild — im Sinne des polykletischen Diadumenos mehr voneinander gelöst. In der Ausführung gehört die Pringsheimsche Statuette wahrscheinlich erst der Zeit Hadrians an; Vorgänger hat sie jedoch in zwei überlebensgrofsen Statuen im Museo Torlonia und im Palazzo Colonna zu Rom. Und von dem Ruhm des gemeinsamen Originals (wofür Furtwängler an einen mit Lysipp gleichzeitigen, doch der strengeren vorlysippischen Weise peloponnesischer Kunst folgenden Künstler etwa der Richtung des Euphranos denkt) zeugen recht treue Nachbildungen auf Gemmen, sowie zahlreiche kleine Bronzen, die aber nur freie und zumeist recht vergröberte Nachahmungen sind.[1]) — Eine der letzteren mufs sich Adriano zum Muster genommen haben, als er sein Werk schuf: unter den von seinem Lehrer Bertoldo gehüteten Schätzen des mediceischen Museums im Garten von S. Marco mag es mehr als ein Exemplar davon gegeben haben, und unsere Gruppe verrät sich ja im Vergleich zu den sofort zu besprechenden späteren Schöpfungen des Künstlers doch wohl als eine Jugendarbeit.

Ob sich in unserem Vorrat an Bronzen der Renaissance aufserdem noch eine oder die andere Schöpfung Adrianos befinden möchte? Es ist nicht wahrscheinlich; denn bei dem Umstande, dafs er — wie wir noch auch weiter sehen werden — seine Güsse zu signieren pflegte, und bei dem Eifer, womit neuerdings Sammler und Forscher ihre Aufmerksamkeit gerade den Werken der Bronzekleinkunst zugewendet haben, müfste sie seither schon entdeckt worden sein. Immerhin ist es ja nicht ausgeschlossen, dafs in irgend einer der weniger zugänglichen Privatsammlungen sich noch eine oder die andere Arbeit seiner Hand verbergen mag.

* * *

Und womöglich noch schlimmer als mit Adrianos Schöpfungen ergeht es uns mit der Kenntnis um seine frühesten Lebenschicksale: wir wissen durchaus nichts darüber. Im Cittadinario des Florentiner Archivs (d. h. dem nach Stadtvierteln und Bezirken geordneten Verzeichnis der bekanntesten Bürgerfamilien, von deren Mitgliedern sich Steuereinbekenntnisse erhalten haben) kommt der Name de' Maestri oder de Magistris nicht vor; die darin verzeichnete Familie Del Maestro aber hat mit den letzteren nichts

[1]) Furtwängler möchte in dem in Rede stehenden Typus von Venusstatuen die Übersetzung des berühmten Gemäldes des Apollos, der Anadyomene im Asklepiosheiligtum zu Kos, ins Plastische sehen.

zu schaffen. So mufs es denn, da jeder Anhalt für die Richtung, in der sich die Forschung zu bewegen hätte, fehlt, dem Zufall überlassen bleiben, ob uns aus den unzähligen Bänden der Portate al Catasto vielleicht doch noch eine Auskunft über unseren Helden beschieden werden möchte. Um übrigens Schüler des etwa 1430 geborenen Bertoldo sein zu können (wie uns allerdings blofs der Anonymus des Morelli berichtet), mufste Adriano selbst frühestens zwischen 1440 und 1450 geboren werden.

Erst für seine späteren Lebensjahre war es bisher möglich, einige wenige sichere Daten zu gewinnen. In einer oben (S. 71 Anm. 3) schon erwähnten, von G. Milanesi aufgefundenen, aber nicht im Wortlaut veröffentlichten notariellen Zeugenaussage giebt Adriano an, er sei mit Buonaccorso Ghiberti, dem Enkel Lorenzos zusammen durch länger als zwei Jahre (per annos duos et ultra) bis Juni 1488 in Diensten Virginio Orsinis, eines der letzten Condottieri alten Schlages gestanden. Buonaccorso bekleidete den Posten eines Kriegsingenieurs und Festungsbaumeisters (maestro ingegniere alle munitioni et artiglieria et muragle); der »magister sculture et faber« Adriano aber scheint, wie sich aus einer Stelle seiner Aussage entnehmen läfst (quod sepe sepius inservivit dicto Bonacursio), ihm — wohl unzweifelhaft als Stückgiefser — beigegeben gewesen zu sein. Der volle Text der in Rede stehenden Urkunde lautet wie folgt:

1499, 24 maii. Magister *Adrianus* olim *Johannis de Magistris de Florentia* magister sculture et faber, testis et ut testis requisitus pro veritate dilucidanda ab *bonacursio vettorii Ghiliberti* (*sic*) sive *Bartolucci* scultore et fabro pro se examinando ad perpetuam rei memoriam super intentione et capitulo iuramento et super infrascriptis inductis et productis per ipsum Bonacursium, et delato eidem iuramento ad delationem mei notarii infrascripti, lecto eidem dicto capitulo et vulgari sermone deposito dicto capitulo ad eius claram intelligentiam — suo iuramento iurato respondendo dixit quod sepe sepius inservivit dicto bonacursio in capitulo nominato eo comorante cum eo in domo et ad obsequia dicti domini Virgilii Orsini, et quod dictus Bonacursius discessit de domo dicti domini Virgilii de anno domini 1488 et mense Junii dicti anni, et quod ante dictum tempus per annos duos et ultra et per omnia dicta tempora steterat et inservierat dicto domino Virgilio exercendo se circa suas munitiones et fabricationes et alia que eidem comittebantur per dictum dominum Virgilium Orsinum sive de eius iussu. Et quod apud dictum dominum Virgilium et in eius domo comuniter reputabatur ab omnibus et sic ipse testis eum reputabat et reputari vidit, quod (*sic*) ipse cum eo staret, ut vulgariter dicitur per maestro ingegniere.

Am Rande findet sich die im Text erwähnte italienische Fassung der durch Adriano beschworenen Aussage wie folgt verzeichnet:

Come Bonacorso di Victorio Ghiliberti overo di Bartoluccio scultore et maestro di artiglieria stette per maestro ingegniere col Signor Virgilio Orsino da' (*sic*) dì 27 di maggio 1488 e per quello tempo sonno e' testimoni che si disamineranno che lui era riputato e tenevasi che stessi a' servigi di detto Signore in decti et per decti tempi et exercitavasi intorno alle sua munitioni et artiglieria et muragle.

(Archivio di Firenze, Contratti notarili, Rogiti di Ser Pier Francesco di Macario da Firenze, Protocollo M. 13 dal 1493 al 1499, a c. 272).

Wir wissen nicht, welchen Grund Bonaccorso Ghiberti hatte, sich den in vorstehender Urkunde festgestellten Thatbestand nach elf Jahren bezeugen zu lassen. Seinen ehemaligen Brotherrn konnte er um das Zeugnis nicht mehr angehen, denn der war schon zwei Jahre vorher (8. Januar 1497) als Gefangener des Königs Federigo im Castell del l'Uovo zu Neapel erwürgt worden. — Auch können wir nur vermuten, was dem Dienstverhältnis Bonaccorsos zu Virgilio Orsini mit Juni 1488 ein Ende setzte. Letzterer trat

eben dazumal als Oberbefehlshaber sämtlicher aragonesischen Milizen in den Dienst Königs Ferdinand I. von Neapel;[1]) vielleicht bedurfte er als solcher keines eigenen Kriegsingenieurs mehr (da wohl jeder der Unterbefehlshaber seinen eigenen hatte), vielleicht auch mochte ihm Bonaccorso nicht dorthin folgen.

Hingegen ist es wahrscheinlich, dafs Orsini unseren Adriano damals mit sich nach Neapel genommen habe, denn wir treffen ihn 1494 schon seit mehreren Jahren daselbst am Königshofe beschäftigt. Darüber belehren uns zwei Briefe, die wir so glücklich waren, im Carteggio Mediceo des Florentiner Archivs aufzufinden. Der erste ist am 18. September 1493 von König Ferdinand I. an Piero de' Medici, Sohn Lorenzos und damaliges Oberhaupt von Florenz geschrieben, der zweite am 25. Januar 1494 von Adriano an die gleiche Adresse gerichtet. Ehe wir die Daten feststellen, die uns die beiden Schreiben für die Biographie unseres Helden — leider nicht auch für seine künstlerische Thätigkeit — bieten, bringen wir sie in vollem Wortlaut zum Abdruck:

I. Magnifice vir, amice noster carissime. Noi tenemo ad nostri servitij *Adriano* vostro *fiorentino, el quale per le sue singulare virtù, ne è multo accepto et caro servitore*; et desideramo farli alcuna buona demostrazione per la quale cognosca in qualche parte *lo amore li portamo*; et perche ne ha facto intendere che in quessa (*sic*) patria tene uno suo fratello nominato sere Amadio, el quale tene assai voglia seguire l' ordine ecclesiastico, pregamo assai strictamente la Mag.cia V. li piaccia per amore et intuito nostro favorire et aiutare dicto sere Amadio in farli havere alcuno bono benefitio con el quale se possa vivere, et tanto in questo come in ognj altra occurrentia havere lo p.to sere Amadio in special comendazione per respecto nostro, de modo ch' el dicto Adriano conosca *ch' el nostro favore non meno li habia giovato in la patria sua che appresso de noi*; del che la Mag.cia V. ne farra (*sic*) acceptissimo piacere, ala quale ne offeremo

Data Averse XVIIJ septembris MCCCCLXXXXIIJ

Ferdinandus de Aragonia
Princeps Capue etc.
D. Asmundo pro seg.

(auf der Aufsenseite:) Mag.co viro petro de Medicis
Amico nostro carissimo

(Archivio di Firenze, Carteggio Mediceo avanti il principato, Miscellanea Guiducci fol. 148).

II. ihs

Per molti casi credo che la M.tia Vostra, M(agnifi).co piero, habbi per il passato conosciuto la mala sorte che Io et le gente mie hanno havuto, et ancho in questo lo potrete considerare coe (*sic*) adì XVIIJ di questo (*rectius:* Settembre), havendo per l' adrieto ricevuto una lectera da Ser Amadio mio fratello pregandomi che io lo aiutassi con la M.tia V. che vacando la chiesa di Santo Donato in Collina voi la facessi (*sic*) havere ad luj et lo desiderando che luj habbi ogni bene *per potere esso aiutare se et quella povera Vechia di nostra madre con certi Nipotini*: andai a suplicare di gratia da la

[1]) Vergl. *Litta*, Famiglia Orsini, tav. XXVII. Die Rechnungen (Cedole di tesoreria) der aragonesischen Hofhaltung enthalten (vol. 123 fol. 263) folgenden Vermerk: 1488, 5 giugno. A Jacopo (rect. Gioviano) del Pontano, cancelliere, si danno 16 duc. correnti per sua provisione e per due mesate, a causa che va dal sig. Virginio Orsini per faccende del Duca (di Calabria). Offenbar war der Geheimsekretär des Königs Gioviano Pontano nach Bracciano, dem Stammschlofs Orsinis, gesendet worden, um wegen Abschlufs des Vertrages mit ihm zu verhandeln.

M(aes).tà del S(ignor).e Re Ferrando adi XVIIJ sopraditto che facessi fare una lectera alla M.tia Vostra che vacando la sopraditta chiesa per amore di Sua Majesta la facessi havere a Ser Amadio. Et mostrandomisi benigni e fati commise Sua M(aes).ta a uno suo cameriero che mi facessi fare la lectera che io volevo dal Pontano: Rispondendomj Sua M(aes).ta: *Hadriano, noi siamo per fare per voi maggiore cosa che questa.* Dipoi el Pontano mi trasporto allo spedimento de la lectera infino adi XXIIIJ di questo, poi adi XXV el Re mori come havete inteso. Et trovandomi lo ancora la lectera in mano del morto Re pensai se vi dovevo mandare o no la lectera sua, dove per miglior partito ve la mando solamente pregando la M(agnificen).za V(ostra). che se mai agli homenj morti fu conceduta chosa che gli (*sic*) abbino chiesta in vita: che la M.za V. conceda al morto Re la chiesa sopraditta a quel povero giovane di Ser Amadio, che potete pensare quanto rilevato servigio voi ci farete. Vale. In Napoli adi XXV di Gennaio 1494.

Hadriano in casa el Duca di Calavria di dua Di

(auf der Aufsenseite:) Al Mag(nifi).co Piero de Medici.

(Datum des Empfangs:) 1493 Da Adriano da Napoli adi X di febbraio.

(Archivio di Firenze, Carteggio Mediceo, av. il princ., filza 45 a c. 229.)

Adriano sendet mit seinem eigenen Brief das Empfehlungsschreiben Ferdinands I. an Piero Medici ein; obwohl es schon seit Monaten ausgestellt war, hat er es infolge Nachlässigkeit des Sekretärs Gioviano Pontano erst am Todestage des Königs, den 25. Januar 1494 (von dem auch Adrianos Schreiben datiert ist), aus den Händen des Toten — wie er mit wohlberechneter Emphase behauptet — empfangen können und bittet nun Piero, dieser möge — der Fürsprache des toten Herrschers Gehör schenkend — seinem jungen Bruder Amadeo die gerade frei gewordene Pfründe zu S. Donato in Collina (an der alten Strafse nach Arezzo über Antella gelegen) verleihen. Er beruft sich dabei, um dem Ersuchen Nachdruck zu geben, auf die auch Piero bekannten widrigen Geschicke seiner Familie und auf die alte Mutter, die mitsamt einigen Enkeln (also Kindern eines dritten, verstorbenen Bruders oder einer Schwester) auf die Unterstützung durch ihren jüngsten Sohn Amadeo angewiesen sei.

König Ferdinand hinwider rühmt in seinem Empfehlungsschreiben die aufserordentlichen Fähigkeiten Adrianos, bezeichnet ihn als seinen sehr werten und teuren Diener, dem er besonders zugethan sei, und erbittet von Piero Medici die Gewährung seines Ansuchens, damit Adriano sehe, die königliche Gunst habe ihm in seiner Heimat nicht weniger genützt als zu Neapel.

Die in solchen Worten ausgedrückte Zuneigung und warme Anteilnahme geht über das gewöhnliche Mafs des in dem Verhältnis von Herrn und Diener Herkömmlichen weit hinaus. Es will uns scheinen, sie könne nicht blofs auf die Vorzüge gegründet sein, die Adriano in seiner Eigenschaft als Stückgiefser bewiesen habe, worauf sich seine Verwendung in Neapel ursprünglich beschränkt haben mochte. Wir möchten darin vielmehr die Anerkennung für andere wertvolle, rein persönliche Dienste erblicken, die er dem Könige bezw. seinen Angehörigen geleistet hatte. Indem wir uns nun fragen, welcher Art diese Dienste gewesen seien, kommen wir im Hinblick auf die in der Folge zu besprechende Thätigkeit unseres Meisters als Portraitbildner auf den Gedanken, er könnte auch schon am Hofe der Aragonesen in ähnlicher Richtung beschäftigt worden sein. Und da drängt sich uns die Vermutung auf, ob wir nicht in der bekannten Bronzebüste Ferdinands I. im Nationalmuseum zu Neapel (Abb. 2) eine Arbeit seiner Hand vor uns haben könnten?

* * *

Bisher war die Kunstforschung nicht imstande, für das fragliche Werk mit Bestimmtheit einen Künstler festzustellen. In Ermangelung eines geeigneteren Namens hatte sich die ältere Guidenlitteratur dafür auf Guido Mazzoni aus Modena geeinigt. War er doch sozusagen der einzige Bildner, über dessen Thätigkeit zu Neapel unter der Herrschaft Ferdinands I. und Alfonsos II. man nicht blofs sichere Nachrichten besafs, sondern dessen Pietàgruppe in der Kirche Montoliveto sich auch als materielles



Abb. 2. Adriano Fiorentino
Bronzebüste Ferdinands I.
Im Nationalmuseum zu Neapel

Zeugnis für jene erhalten hatte. Und da die Tradition — nicht ohne Grund — einige Gestalten jener Gruppe als die Abbilder Alfonsos II., Gioviano Pontanos und Sannazars namhaft machte, so schien damit die Taufe der Bronzebüste des Königs auf den Schöpfer jener anderen Portraitfiguren nach dem Mafsstab der Kunstkritik jener Zeit genugsam gerechtfertigt. Allein gleich der erste Forscher, der sich ernstlich mit der Kunst Süditaliens beschäftigte, sprach auch sofort seine entschiedenen Zweifel an der Richtigkeit dieser Bestimmung aus und war geneigt, das fragliche

Werk dem unter König Ferdinand vielfach beschäftigten Geschützmeister Guglielmo lo Monaco zuzuteilen.[1])

Nun lassen aber dessen Reliefs an der Bronzepforte von Castelnuovo durchaus jene scharfe Charakterisierung und sorgfältige Ziselierung vermissen, die unsere Büste in so hohem Grade auszeichnet. Überdies stellt diese den 1424 geborenen König als hohen Sechziger dar, kann also um so weniger von dem 1489 verstorbenen Lo Monaco ausgeführt sein, als er sich schon in den siebziger Jahren von seinen sonstigen Bestallungen zurückgezogen und ganz nur der Verwaltung der königlichen Alaunbergwerke gewidmet zu haben scheint.[2]) Die gleichen chronologischen Bedenken würden sich zwar der Autorschaft Guido Mazzonis nicht entgegenstellen, da er erst anfangs 1489 nach Neapel kam;[3]) auch der Bronzegufs, im Gegensatz zur sonstigen Bevorzugung des Thons durch den Meister, würde nicht absolut gegen ihn sprechen, — wissen wir doch, dafs er, allerdings in weit späterer Zeit, wenigstens einmal sich bei einer — der bedeutendsten — seiner plastischen Schöpfungen, bei den Figuren für das Grabmal Karls VIII. zu St. Denis, des gleichen Materials bediente.[4]) Allein die Auffassung und technische Durcharbeitung unseres Werkes ist es, die dessen Zuteilung an ihn entschieden verbietet. Wir schliefsen uns in dieser Beziehung rückhaltlos dem unten in Anm. 1 wiedergegebenen Urteil von Schulz an und fügen als äufserliches Argument gegen die Autorschaft Mazzonis noch den Umstand hinzu, dafs sich unter den nicht wenigen urkundlichen Belegen für seine Wirksamkeit in Neapel, namentlich an den Villen und Lustschlössern Alfons' II., kein Zeugnis dafür befindet, die Bronzebüste des Königs sei auch von ihm gearbeitet worden.[5])

Ein solches urkundliches Zeugnis können wir freilich auch zugunsten Adrianos nicht ins Feld führen, vermögen wir ja in den Rechnungsvermerken der aragonesischen Hofhaltung nicht einmal seinen Namen ein einziges Mal nachzuweisen.[6]) Da wir aber

---

[1]) *H. W. Schulz*, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien. Dresden 1860. Bd. III, S. 123: »Vielleicht irren wir nicht, wenn wir die Büste Ferdinands I. demselben Künstler beilegen, der sich besonders mit den Thaten dieses Königs beschäftigte und dessen Bildnis auf den Reliefs der Thüren des Castelnuovo so oft anbrachte. Doch übertrifft das Verdienst dieses Bildwerks bei weitem das der Thür.« Und weiter: »Ist dieses Werk von Modanino da Modena, wie man gewöhnlich annimmt, so macht es ihm allerdings sehr viel Ehre, denn ohne Zweifel gehört es zu den vollendetsten Büsten aus jener Zeit. *Doch ist die Auffassung und Behandlung des Portraits durchaus von der dieses Künstlers verschieden*, welche mehr genrehaft kleinliche Äufserlichkeiten auffafst, nie aber bedeutend, grofs und gediegen ist.« Wie hieraus zu ersehen, nimmt A. Venturi (Archivio storio dell' Arte III, 16) mit Unrecht für die von ihm gebilligte Zuschreibung der Büste an Mazzoni die Autorität von Schulz in Anspruch und legt ihm fälschlich das Urteil in den Mund, das Werk bezeuge »come in Guido Mazzoni fosse ben grande la comprensione dell' individualità«.

[2]) Vergl. das von uns zur Biographie Lo Monacos beigebrachte urkundliche Material im Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml., Jahrg. 1899, S. 145 und 158, sowie betreffs seines Todesdatums das Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XXV, S. 394.

[3]) Vergl. Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XX, S. 108.

[4]) *A. Venturi*, La scultura Emiliana nel Rinascimento im Archivio storio dell' Arte, III, 20ff.

[5]) Siehe Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XX, S. 108ff.

[6]) Als wir vor Jahren für unsere Studie über den Triumphbogen Alfonsos I. di Cedole di tesoreria durchnahmen, begegneten wir darin nirgends dem Namen Adrianos. Um ganz sicher zu gehen, baten wir den Grafen Ant. Filangieri di Candida, die für den Zeitraum 1488—1494 in Betracht kommenden Bände 124—153 neuerlich daraufhin durchzusehen. Allein auch seine Mühe, für die wir ihm hier unseren verbindlichsten Dank ausdrücken, blieb leider

die beiden einzigen Bronzebildner, deren Thätigkeit im letzten Decennium des Quattrocento zu Neapel bisher bekannt war, von der Autorschaft unseres Werkes ausschliefsen mufsten, tritt dafür — unter Beachtung des oben aus dem Inhalt des königlichen Empfehlungsschreibens für Adriano hergeleiteten Wahrscheinlichkeitsgrundes — die Person des letzteren um so zwingender auf den Plan, als wir in der Neapeler Büste einige der stilistischen Merkmale wiederzufinden glauben, die sein späteres authentisches Bronzebildnis Friedrichs des Weisen kennzeichnen.

Indem wir den Leser bitten, das weiter unten zur Charakterisierung der letzteren Arbeit Angeführte hier zum Vergleich heranzuziehen, bemerken wir, dafs auch der Neapeler Kopf den gleichen, fast noch brutaleren Naturalismus der Auffassung, — die gleiche, bis ins einzelnste gehende Art der Durchmodellierung der Formen, — dabei freilich eine weit freiere Auffassung, als das Portrait des sächsischen Fürsten zeigt, was ja aber zu grofsem Teil auf Rechnung der persönlichen Erscheinung der beiden Herren zu setzen ist. Überdies begegnen wir in beiden Stücken gleicherweise gewissen technischen Besonderheiten, als da sind: die Behandlung der Haare in parallelen Strähnen, die an ihren Enden umgebogen bezw. geringelt sind, sowie das Herabkämmen derselben bis tief in die Stirne hinein, — beides bei der Königsbüste noch mehr schematisch wirkend als bei der des Kurfürsten; die hinaufgezogenen Nasenflügel; die starke Betonung der von diesen zu den Mundwinkeln laufenden Falten; die grübchenartige Vertiefung zwischen Oberlippe und Nase; die »Krähenfüfse« an den äufseren Augenwinkeln, die bei der Neapeler Büste in ihrer übertriebenen Ausbreitung über die Thränensäcke und einen Teil der Wangen durch das hohe Alter des nahe siebenzigjährigen Königs entschuldbar sind, wohl sogar der Wahrheit entsprachen, — bei dem erst fünfunddreifsig Jahre alten Kurfürsten aber ihr Dasein weniger dem natürlichen Thatbestande als einer Manier des Künstlers zu verdanken scheinen. Auch die sorgfältige Wiedergabe des Dessins am Gewande des Königs mit dem gepunzten Grund einiger seiner Blumen und dem mittels rechtwinklig gekreuzter Strichlagen gerauhten Fond des Stoffes findet ein Analogon in dem mit zierlich ziselierten Mustern bedeckten Grund der Inschriftstafel an der Dresdner Büste. Ganz abweichend ist dagegen die Form sowohl als die bildnerische Wiedergabe der Augen, ebenso auch die Behandlung der Augenbrauen an beiden Stücken. Vielleicht vermochte der Künstler bei dem Bildnis Ferdinands das Lauernde, Stechende, das dem Blicke jenes Tyrannen nach dem Zeugnis gleichzeitiger Schriftsteller eigen war, nicht anders zum Ausdruck zu bringen, als indem er die Pupille und Iris markierte und die Augenlider zusammenkniff, während er zur Wiedergabe des offenen, treuherzigen Blickes des deutschen Fürsten dieses Hilfsmittels entraten konnte.

Die Bildnisse, die wir sonst noch von König Ferdinand besitzen — es sind die Medaillen, die er nach seiner Thronbesteigung herstellen liefs und die noch ältere Marmorbüste im Louvre [1] —, stammen alle aus viel früherer Zeit, bieten daher kaum

ergebnislos. Ebenso konnte er bei genauer Untersuchung der Büste daran keine Künstlerinschrift oder sonst eine Bezeichnung irgend welcher Art auffinden. — Auch unsere Hoffnung, dafs in den im Carteggio Mediceo befindlichen Briefen, die der nachmalige Kardinal Bernardo Dovizi von seiner Gesandtschaftsreise nach Neapel im Februar und März 1494 — also zu eben der Zeit, als es sich um die Verleihung der Pfründe an Ser Amadeo handelte — an Piero de' Medici schrieb, vielleicht irgend eine Mitteilung über unseren Künstler enthalten sein werde, blieb unerfüllt. Dr. Mackowsky, der so freundlich war, sie für uns durchzusehen, hat darin nichts auf ihn Bezügliches auffinden können.

[1]) Bei der letzteren stimmt ein charakteristischer Zug — die ungewöhnliche Distanz zwischen Nase und Oberlippe — allerdings mit der Bronzebüste; auch die Gestaltung der

entfernte Anhaltspunkte zur Prüfung der Portraitähnlichkeit unserer Büste. Indes trägt diese so sehr den Stempel des unmittelbarsten Lebens, »zeigt eine für jene Zeit so bedeutungsvolle, sprechende Auffassung der Individualität und giebt ein so vollständiges Bild von des Königs Charakter« (Schulz), dafs wir ihr auch in jener Beziehung volle Authentizität werden zuzuerkennen haben.

* * *

Wenn nun schon unsere Zuteilung der Königsbüste an Adriano die Gunst, deren er als Schöpfer eines so vorzüglichen Werkes am Hofe zu Neapel genofs, genugsam erklärt, so glauben wir für jene noch ein weiteres Zeugnis in der Medaille eines Gliedes der königlichen Familie aufweisen zu können, die wir dem Meister auf Grund ihrer Stilanalogie mit einer anderen ihm unzweifelhaft angehörenden Arbeit der gleichen Art zuteilen. Wir wollen sie weiter unten an der Stelle unseres Artikels näher besprechen, wo wir im Anschlufs an das letzterwähnte Werk die Thätigkeit unseres Künstlers als Medailleur im Zusammenhange darlegen werden. Die letztere hatten wir — wie dort ausgeführt werden soll — auf Grundlage der Stilkritik festgestellt, lange bevor wir von einem urkundlichen Zeugnis, das sie bestätigt, Kunde besafsen. Dies Zeugnis ist in dem folgenden Schreiben enthalten, das die Herzogin Elisabetta von Urbino an ihren Bruder den Markgrafen Gianfrancesco von Mantua richtet, um ihm unseren Künstler zu empfehlen:[1])

Ill.^me^ Principes (*sic*) ac Ex.^me^ D.^ne^ frater hon.,

Essendo che per mio naturale instinto habbia in protectione li homini virtuosi, non posso fare che ne le lor occurrentie quelli non mi siano recomendati, e però venendo *Adriano fiorentino presente ostensore* a la Ex. V., quanto più so e posso gli lo recomando e pregho sia contenta aceptarlo a li suoi servitij, rendendomi certa che li suoi portamenti insieme con le operatione seranno tal che epsa ogni dì se ne chiamerà meglio servita e satisfacta. Et azò (a ciò) che V. Ex. sia informato de li suoi progressi li notifico come ell' (*sic*) è stato per alcun tempo per servitore e familiare del Ser.^mo^ Re Ferdinando, et essendo mò fora de la sua servitù e destituto del suo presidio per casone (caggione) de la contraria fortuna sostenuta, ha novamente collachata omne sua speranza ne la V. Ex., elegendovi per unico Signor nel suo vivente, il che summopere desidera e precipue sapendo el cordial amore qual è stato sempre intra epso Signore Re et la p.^ta^ V. Ex., la quale azò sappia del suo mestiero li significo come *ell' è bon scultore e ha qui facte alchune medaglie molto belle*, preterea è bon compositore de sonecti, bon sonatore de lira, dice improviso assai egregiamente. Conclusive per circa tre mesi che è stato qui ne ha dato piaxere assai et intra le altre suoe (*sic*) virtù lo reputo bono integro e leale quanto alchuno altro ....

Urbini, ... maij 1495

Quella sorella che ama la S. V.
quanto lei medisima
Isabeta, manu propria.

Lippen, namentlich die vorspringende Unterlippe, ist in beiden ähnlich. — Bezüglich der Attribution der 1886 zu Rom erworbenen, aber aus Neapel stammenden Louvrebüste schwanken wir zwischen Franc. Laurana und Domenico da Montemignano; wir möchten die Entscheidung insolange aufschieben, bis wir unserem Urteil nicht blofs die photographische Nachbildung, sondern das Original selbst werden zugrunde legen können.

[1]) Ein günstiger Zufall fügte es, dafs ich von dem bei *Luzio e Renier*, Mantova e Urbino. Torino, 1893 p. 84 gedruckten Briefe durch die Güte Dr. G. Gronaus noch eben zur rechten Zeit Mitteilung erhielt, als ich schon mitten in der Arbeit an gegenwärtigem Aufsatz steckte. Herzlicher Dank sei ihm dafür gespendet.

Dieses höchst interessante Schreiben unterrichtet uns — aufserdem, dafs es die Qualität Adrianos als Medailleur feststellt — über einige andere Eigenschaften unseres Künstlers, die in den Augen der schöngeistigen Herzogin und an dem für alles Hohe und Schöne begeisterten Hofe von Urbino als besondere Vorzüge gelten mufsten. Hiernach war er nicht blofs in seinem bildnerischen Beruf bewährt, sondern auch als trefflicher Sonettendichter, als fertiger Lautenschläger und ausgezeichneter Improvisator hervorragend. Alle diese seine Fähigkeiten hatte die Herzogin Gelegenheit, während seines dreimonatigen Aufenthaltes zu Urbino kennen — überdies seinen unbescholtenen und loyalen Charakter schätzen zu lernen. Und da der Meister infolge des Todes Königs Ferdinand I. und der Schicksalsschläge, die seither über Neapel hereingebrochen seien, seine dortige Stellung verloren habe, und nun seine ganze Hoffnung dareinsetze, am Hofe zu Mantua ein Unterkommen zu finden, empfiehlt ihn die Herzogin dem Bruder »so warm als sie es vermag, überzeugt, dafs seine Aufführung und seine Leistungen der Art sein werden, dafs der Markgraf sich damit von Tag zu Tag mehr zufrieden erklären würde«. Gewifs ein schönes Zeugnis für die künstlerische Tüchtigkeit und die persönliche Liebenswürdigkeit Adrianos, die ihm, scheint es, überall binnen kürzester Zeit die Gewogenheit seiner Dienstherren eroberten.

Über die thatsächlichen Schicksale des Meisters aber lesen wir aus unserem Schreiben heraus, dafs er spätestens ein Jahr nach dem Tode Königs Ferdinand I., noch vor dem Einzug Karls VIII. in Neapel am 28. Februar 1495, die Stadt verlassen haben mufste, da er im Mai des gleichen Jahres schon seit drei Monaten zu Urbino weilte. Ob sodann das Empfehlungsschreiben, das er wohl persönlich in Mantua abgab, da es sich im Original im dortigen Gonzaga-Archiv befindet, den gewünschten Erfolg gehabt habe, ist uns unbekannt. Wir haben die Publikationen von Bertolotti und Luzio aus dem genannten Archiv vergebens nach irgend einer hierauf bezüglichen Nachricht durchsucht. Die Zeiten waren im übrigen der Erfüllung von Adrianos Wünschen nicht günstig. Gianfrancesco Gonzaga hatte eben Wichtigeres zu thun. Stand er doch als Oberbefehlshaber der Liga gegen Karl VIII. im Felde und schlug wenige Wochen später (6. Juli 1495) die Schlacht von Fornovo.

* * *

Vielleicht hatte aber die Empfehlung seiner Schwester zum mindesten eine weitere unseres Künstlers seitens des Markgrafen an den ihm seit kurzem durch seine Vermählung mit der Nichte seines Schwagers Lodovico il Moro, Herzogs von Mailand verschwägerten Kaiser Maximilian zur Folge, denn wir finden Adriano kurze Zeit darauf in Deutschland wieder! Ein Zeugnis für seinen Aufenthalt daselbst bietet die eingangs dieses Aufsatzes schon erwähnte lebensgrofse Bronzebüste des Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen (1463—1525), die gegenwärtig im Albertinum zu Dresden aufbewahrt wird (62 cm hoch, unten 50 cm breit).

Ein Blick auf ihre umstehenden Abbildungen in Vorderansicht (Abb. 3) und Profil[1]) (Tafel aufser dem Text) wird dem Leser sagen, dafs sie an künstlerischem Wert der Königsbüste des Neapeler Museums bei weitem nachsteht. Der Meister hat sein Modell in der gewöhnlichen Alltagskleidung, einer Schaube mit breitem zurückgeschlagenen Kragen, der den Hals vorn offen läfst, mit der Filzmütze auf dem Haupte

[1]) Für die vorzüglichen photographischen Vorlagen dazu sind wir Herrn Geh. Hofrat Professor Georg Treu, dem Direktor der genannten Sammlung, zu grofsem Danke verbunden.

dargestellt. Fast möchte es scheinen, als habe er Mühe gehabt, sich mit dem ungewohnten Habit abzufinden — so ungeschickt hat er den Ansatz der Arme an den Schultern behandelt, so wenig die Faltenlagen an den Ärmeln motiviert: sie dienen gleichsam blofs zur schematischen Andeutung dessen, dafs ein Stoff die Gliedmafsen bekleidet. Nicht besser steht es mit den spärlichen Faltenzügen des Gewandes vorn



Abb. 3. Adriano Fiorentino
Bronzebüste Friedrichs des Weisen
Im K. Albertinum zu Dresden

an der Brust, und vollends die Stickerei am Saum des Hemdes, das am Halse unter dem Kleide zum Vorschein kommt, ist in völlig primitivem Muster und ebensolcher Ausführung in die Bronze eingeritzt. An der Rückseite ist der Kragen ganz glatt behandelt, die Fläche des Gewandes nur an der Wirbelsäule durch vier schematische kurze Faltenstreifen andeutend unterbrochen. Am unteren Vorderrande der Büste ist fast über ihre ganze Breite eine Inschriftstafel gleichsam dem Gewande vorgeklebt (aber mitgegossen), mit der Legende in schöner erhabener Lapidarschrift:



ADRIANO FIORENTINO

BRONZEBÜSTE FRIEDRICHS DES WEISEN

IM K. ALBERTINUM ZU DRESDEN

FRIDERICUS.DUX.SAXONIAE.SACRI.RO.IMPERII.ELECTOR. Der Fond ist mit einem Muster bedeckt, das aus sichelförmigen, durch einzelne gravierte Striche gebildeten Figuren besteht, ähnlich wie solche Dessins auch an Waffenstücken vorkommen. Am rechten Ende der Tafel ist ein entblätterter vielverzweigter Baumstamm mit nackten Wurzeln zur Ausfüllung des Raumes hineingeritzt — ein unbeholfenes Auskunftsmittel, wie es uns an keinem anderen Werke italienischer Gufstechnik begegnet ist! Auch der Rahmen der Inschriftstafel ist ohne architektonisches Gefühl für Profilierung und auch von technischem Standpunkt insofern stümperhaft ausgeführt, als dessen einzelne Glieder nicht einmal in gleicher Stärke, sondern bald mager, bald wieder geschwollen durchlaufen. Über der Mitte der Tafel findet sich am Kragen der Schaube das Datum: ANN. SALUT. MCCCCLXXXXVIII eingegraben, in scheinbar nachlässiger oder flüchtiger Schrift, die vom Charakter der schönen Lettern jener ersteren abweicht. Auch hier zeigt der Grund und die Randeinfassung das gleiche Sichel- oder Halbmondmuster wie die Inschriftstafel, nur in kleinerem Mafsstab und in flacherer Gravierung.

Von vornherein fällt es auf, wie Kopf und Hals nicht völlig organisch mit dem Torso verbunden sind, wie sie nicht richtig auf ihm zu sitzen scheinen. Der Kopf giebt allerdings die leicht zu fassenden charakteristischen Züge des Kurfürsten mit grofser physiognomischer Treue, aber ohne tieferes seelisches Eindringen wieder, so dafs der Gesamteindruck des Werkes doch trotz aller Portraitähnlichkeit vielmehr ein starrer denn lebensvoller ist. In der Konzeption wie in der Durchführung läfst es die künstlerische Belebung, die Feinheit der intimeren Gestaltung, den Geschmack vermissen. Das Moment des Stilgefühls, der Monumentalität, das der florentinischen Bildnerei selbst in ihren naturalistischesten Produkten aufgeprägt bleibt, fehlt dieser Schöpfung, — es steckt ein gut Teil Handwerk darin. Würde die Künstlerinschrift an der Innenfläche des hohlen Gusses in erhabenen, also mitgegossenen römischen Lapidarlettern: »HADRIANUS FLORENTINUS ME FACIEBAT« nicht mit voller Bestimmtheit den Autor feststellen, — man wäre versucht, unsere Büste für das Werk deutscher Hände zu halten.

Auf den ersten Blick nimmt die Behandlung des Haupt- und Barthaares die Aufmerksamkeit des Beschauers in Anspruch. Die Haare sind mit grofser Natürlichkeit, aber ohne künstlerische Feinheit in einzelne parallele wellige Strähne aufgelöst, deren jede als Schneckenlocke endigt, welche zumeist massiger als die zugehörige Strähne herausgearbeitet ist. Die äufserste Strähne der rechten Gesichtshälfte endigt sogar als freihängendes Haarbüschel. Auch die Stirne ist fast gänzlich von tief in sie herabfallenden, stark herausmodellierten, gleichfalls schneckenförmig endenden Locken verdeckt. Die Haare sind kaum hier und da an den höchsten Stellen der Oberfläche, nicht aber in den Tiefen zwischen den einzelnen Strähnen ziseliert. Der Bart ist um das Kinn ganz schematisch als volle Masse behandelt, in die gleichsam jedes einzelne Haar in welliger Linie hineinmodelliert und nach dem Gufs wenigstens an der Oberfläche nachziseliert erscheint; an den Backen ist er in natürlicheren, spitzig auslaufenden Flocken angeordnet.

Die Modellierung der Gesichtsformen entbehrt bei nicht zu verachtender Sicherheit in der wirkungsvollen Wiedergabe der natürlichen Erscheinung doch durchaus der Feinheit. An Wangen und Kinn hat sich der Künstler stellenweise mit der blofsen Modellierung nach Flächen begnügt, dagegen die stark vortretenden Backenknochen und die tiefen Furchen von den Nasenflügeln zu den Mundwinkeln scharf betont. Am besten sind die Formen der Nase und Lippen geraten: jene klein und unbedeutend,

mit den hinaufgezogenen Flügeln und dem geringen Abstand von der hier noch bartlosen Oberlippe; die letztere, steil abfallend und scharf geschwungen konturiert, sowie die stark vorspringende Unterlippe entspricht ganz dem Typus des Dargestellten, wie wir ihn aus den Jugendbildern Cranachs kennen. Die grofsen, vorquellenden Augäpfel mit ihren kaum angedeuteten eingepunzten Sternen sind von strangartigen Lidern eingefafst, die Augenbrauen nicht besonders ausgezeichnet. Die ganze Bildung des Auges verrät mangelndes Formenverständnis, von Feinheit der Gestaltung ganz zu schweigen. Das rechte Auge sitzt überdies weiter vom Nasenbein als das linke. Die Krähenfüfse an den äufseren Augenwinkeln sind nachträglich beim Ziselieren eingegraben.

Auch in materieller Hinsicht ist der aus messinggelbem Glockengut hergestellte Gufs — wie solches bei Bronzebüsten italienischer Herkunft nie Anwendung gefunden hat — nichts weniger als tadellos. Am Kinn ist ein ganzes Stück eingeflickt; vorn an der Brust sowie an der Kappe sind gröfsere Risse darin vorhanden; mannigfache kleinere Fehler, unganze Stellen, Löcher über die ganze Oberfläche verstreut. Die Ziselierung ist nur am Gesicht, der Kappe und stellenweise am Gewande durchgeführt. Diese technischen Mängel und Nachlässigkeiten stehen so wenig mit dem Rufe Adrianos gerade als bewährten Giefsers in Einklang (s. am Eingang gegenwärtigen Artikels), dafs wir uns fragen müssen, ob nicht blofs das Modell unserer Büste von ihm herrühre, ihr Gufs aber von anderen Händen besorgt worden sei? Und dies führt uns dann vor allem zu der weiteren Frage nach ihrer Provenienz, und ob sich etwa aus letzterer oder überhaupt auf anderem Wege sichere Beweise für den Aufenthalt des Künstlers in Deutschland gewinnen lassen?

Als Ort der Herkunft unseres Werkes gilt Schlofs Hartenfels zu Torgau, bezw. die in dessen Bereich eingeschlossene Kirche. Diese Lokalisierung hat von vornherein viel Wahrscheinlichkeit für sich. War doch Torgau die Geburtsstadt und bevorzugte Residenz Friedrichs des Weisen, die er, besonders das Schlofs, vielfach mit Kunstwerken geschmückt hat.[1]) Da sich indes in den Inventaren des Albertinums nirgends eine Aufzeichnung über den Eingang unserer Büste in die Sammlung findet, so ist der sichere Nachweis für die Angabe der gedruckten Kataloge der letzteren, wonach sie »aus der Schlofskirche zu Torgau« stammt, auf Grund jener nicht zu liefern. Die fragliche Angabe kommt zuerst in der ersten Auflage des Verzeichnisses von Hase vor, das 1826 erschien. In einem handschriftlichen »Verzeichnis aller in der Königlichen Antikengalerie befindlichen antiken und modernen Kunstwerke« vom Jahr 1810 ist die Büste noch nicht angeführt. Sie mufs also in dem zwischen 1810 und 1826 liegenden Zeitraum in die Sammlung eingeliefert worden sein, und die Vermutung ist nicht unbegründet, dafs dies gelegentlich der Abtretung der Provinz Sachsen an Preufsen im Jahre 1815 geschehen sei. Diese Vermutung wird gestützt durch den Umstand, dafs sich in den Inventarverzeichnissen des Divisionspfarramtes und der Garnisonverwaltung Torgau, die bis 1818 — den Zeitpunkt, wo die Schlofskirche mit dem Schlosse Hartenfels an den Militärfiskus überging — zurückreichen, keine Erwähnung der fraglichen Büste findet. Ebensowenig hat sich eine solche aus den Akten des Torgauer Stadtarchivs ermitteln lassen. Auch die daraufhin auf Veranlassung der

[1]) Vergl. Grulich, Denkwürdigkeiten von Torgau, 2. Auflage, Torgau 1855, S. 9 ff. Schuchardt, Lucas Cranach, Leipzig 1851 ff. I, 31 und III, 265. Die an Stelle der bestandenen Martinskapelle vom Kurfürsten begonnene Schlofskirche auf Hartenfels wurde allerdings erst unter dessen zweitem Nachfolger Johann Friedrich im Jahre 1544 geweiht.

Direktion des Albertinums[1]) im Königlichen Staatshauptarchiv zu Dresden vorgenommenen Nachsuchungen haben zu keinem Ergebnis geführt, wie auch Dr. Viktor Hantzsch, der Verfasser der sehr eingehenden »Beiträge zur ältern Geschichte der Kurfürstlichen Kunstkammer in Dresden« (veröffentlicht im Neuen Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde, Bd. 23 (1902) S. 220 ff.) weder in diesen, noch auch aus seinen umfangreichen Kollektaneen darüber irgend eine Aufklärung zu geben imstande war. Endlich sind auch unsere eigenen Nachforschungen im Grofsherzoglichen Archiv zu Weimar[2]) in diesem Punkte völlig ergebnislos geblieben.

Und nicht nur hierin, sondern leider auch betreffs der Persönlichkeit unseres Künstlers. Vergeblich haben wir in den die Rechnungen des Amtes Torgau für die entscheidenden Jahre 1494—1498 enthaltenden Bänden mit dem detaillierten Ausweis sämtlicher Einnahmen und Ausgaben nach seinem Namen gesucht,[3]) vergebens die Rechnungen des Ritters Hans Hundt, Landvogtes zu Sachsen über die Einnahmen und Ausgaben des kurfürstlichen Hofstaates von 1495—1499 durchforscht.[4]) Die Unkosten für den letzten Küchenjungen, für jeden Jägerburschen, jeden Botengang über Land sind darin pünktlich vermerkt, aber über Adriano und sein Werk fehlt jegliche Aufzeichnung. Dies scheint somit zu der Folgerung zu berechtigen, dafs er nicht in regelmäfsigem, durch einen Jahresgehalt entlohnten Dienst gestanden habe; in solchem Falle hätte er immerhin noch für seine Arbeit aus der fürstlichen Privatschatulle bezahlt sein können, und die betreffende Summe wäre dann in einem der Posten verborgen, die in den Rechnungsbüchern als »meinem gnedigsten Hern in seiner gnaden beutel gegeben« eingetragen erscheinen. Oder es wäre schliefslich auch der Fall denkbar, dafs unsere Büste gar nicht in Sachsen, sondern auswärts von Adriano in Thon modelliert und sodann in einer heimischen Werkstätte abgegossen worden wäre, woraus sich dann allerdings die ungewöhnliche Beschaffenheit des Metalls wie die mangelhafte Qualität der Ausführung am natürlichsten erklären würde. Im Verfolg dieser Idee fragten wir uns, ob das Modell nicht in Neapel zu der Zeit entstanden wäre, als Adriano dort weilte und Friedrich auf seiner Reise ins heilige Land (März bis Oktober 1493) jenen Ort berührt haben konnte? Allein wir mufsten diese Vermutung alsbald aufgeben, nachdem wir aus des Reisemarschalls Hans Hundt Rechnungsbuch[5]) ersehen hatten, dafs der Kurfürst weder auf der Hin-, noch auf der Rückreise über Neapel gekommen war.

An die Stelle dieser Vermutung trat sodann die andere, Adriano könnte infolge einer schon oben als möglich hingestellten Empfehlung des Markgrafen von Mantua an Kaiser Maximilian in dessen Dienste getreten sein und die Büste Friedrichs während

[1]) Der Verfasser ist den Herren Geheimrat Treu und Prof. Hermann für die unermüdliche Hilfsbereitschaft, womit sie seine Zwecke zu fördern suchten, indem sie die betreffenden Ermittelungen zu Torgau und Dresden amtlich veranlafsten, zu gröfstem Danke verbunden, dem er auch an dieser Stelle Ausdruck zu geben für eine angenehme Pflicht erachtet.

[2]) Für die thätige Mithilfe, deren wir uns hierbei seitens des Vorstandes desselben, Geheimen Hofrathes Dr. Burkhardt erfreuen durften, sagen wir verbindlichsten Dank.

[3]) Es sind die Bände *Bb* Nr. 2390—2393, mit Ausnahme des fehlenden Jahres vom 1. Mai 1495 bis dahin 1496 über den ganzen oben angegebenen Zeitraum reichend.

[4]) Sie sind in den *Bb* Nr. 4157—4168 bezeichneten Bänden enthalten und erstrecken sich von Montag nach Lätare (30. März) 1495 ununterbrochen bis St. Ulrichstag (4. Juli) 1499. — Auch C. Gurlitts Archivalische Forschungen, II. Die Kunst unter Kurfürst Friedrich dem Weisen, Dresden 1897, enthalten nichts über unser Werk und dessen Meister.

[5]) Es ist herausgegeben im Neuen Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde, Dresden 1883, Bd. IV S. 37—100.

eines der häufigen Aufenthalte des letzteren am kaiserlichen Hoflager und bei den Reichstagen modelliert haben. Insbesondere für das Jahr 1498, das als Datum der Entstehung des Gusses daran eingraviert ist, weisen die Rechnungsbücher vom 27. Dezember 1497 bis 28. Dezember 1498 die ununterbrochene Abwesenheit des Kurfürsten und seines Bruders Johann von ihren Erblanden und — unter dem ausdrücklichen Vermerk: »als sie dem König nachzogen« — ihren Aufenthalt zu Weifsenburg, Augsburg, Landsberg, Günzburg, Geislingen, Efslingen, Rastatt, Offenburg, Freiburg im Breisgau, Oppenheim, Worms, Frankfurt, Fulda, Gotha, Erfurt nach, wobei auf ihre Anwesenheit beim Reichstag zu Freiburg die Zeit vom 18. Juni bis 11. November entfällt.[1]) Hiernach ist es ausgeschlossen, dafs die Büste in diesem Jahre in Sachsen modelliert worden sei. Sie kann nur entweder im fraglichen Jahre auswärts modelliert und etwa in Sachsen gegossen, — oder aber das schon in einem der vorhergehenden Jahre — möglicherweise in Sachsen, wahrscheinlicher aber auswärts — hergestellte Modell mag erst 1498 abgegossen worden sein. Für die letztere Möglichkeit ist es uns — wie oben gesagt — nicht gelungen, in den Rechnungsbüchern des Weimarer Archivs einen bestimmten Nachweis aufzufinden; ebensowenig aber sind wir auch imstande, für die erstere Annahme durch urkundliche Belege aus den bisher veröffentlichten Regesten über die Kunstthätigkeit unter Kaiser Max I.[2]) eine thatsächliche Bestätigung beizubringen. Unter den verschiedenen Möglichkeiten scheint uns indes doch — nach dem vorstehend Ausgeführten — die Annahme am plausibelsten, unsere Büste sei von Adriano auswärts modelliert und sodann ohne sein Zuthun in Sachsen abgegossen worden.

* * *

Mit ihr zu gleicher Zeit und wohl auch unter den gleichen Umständen entstand eine zweite Arbeit unseres Meisters, wodurch uns eine neue Art seiner künstlerischen Thätigkeit enthüllt wird. Es ist die Medaille auf Degenhard Pfeffinger, die zuerst durch A. Beierlein und sodann jüngst durch K. Koetschau in eingehenderer Weise in die Fachlitteratur eingeführt wurde.[3]) Bisher kennt man davon blofs zwei Exemplare von gleich vorzüglicher Erhaltung: das eine im herzoglichen numismatischen Kabinet zu Gotha, das andere in der Sammlung des Herrn Hofrats J. Erbstein in Dresden, während ein dritter einst im Besitze Beierleins gewesener Abdruck verschollen ist.[4])

Der Dargestellte entstammte einem vornehmen in Niederbayern reich begüterten Geschlechte, das die Landmarschallwürde daselbst seit Jahrhunderten als Erbamt be-

[1]) Grofsh. Archiv zu Weimar, Reg. *Bb* Nr. 5523—5526. Für die vorhergehenden Jahre 1495—1497 fehlt leider das Itinerar; nur für 1495 existieren im Reg. *Bb* Nr. 4156 lückenhafte Angaben über Aufenthalte des Kurfürsten in Worms beim Reichstag, in Koburg und Naumburg.

[2]) Dieselben finden sich in den Anhängen zu Bd. I und II des Jahrbuchs der Kunsthistorischen Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses veröffentlicht.

[3]) Vergl. A. Beierlein, Medaillen auf ausgezeichnete Bayern, im Oberbayrischen Archiv für vaterländische Geschichte, München 1848, Bd. X Heft 2 S. 163 ff., namentlich aber den vortrefflichen Artikel von K. Koetschau, Die Medaille auf Degenhard Pfeffinger, in der Zeitschrift für Numismatik, Berlin 1897, Bd. XX S. 310—324.

[4]) Schon Pfeffinger selbst führt seine Denkmünze in dem 1514 verfafsten Verzeichnis seiner Münzsammlung, wovon sich eine Abschrift in der Bibliothek zu Gotha erhalten hat, an. Das Gothaer Exemplar, dem numismatischen Kabinet 1622 aus dem herzoglichen Archiv überwiesen, mag wohl dasjenige sein, das laut testamentarischer Verfügung Pfeffingers mit dessen übrigen Bronzemedaillen seinem vertrauten Freunde Spalatin, dem Hofprediger und Geheimschreiber des Kurfürsten zufiel, während dieser selbst die goldenen und silbernen Stücke erbte (vergl. Koetschau, a. a. O. S. 312 ff.).

kleidete. Er war als Sohn Gentiflors am 3. Februar 1471 zu Selbarnkirchen geboren und schon früh an den Hof des Kurfürsten von Sachsen gekommen, den er auch auf seiner oben erwähnten Reise nach Jerusalem im Jahre 1493 begleitete. Sein lauterer Charakter und seine Kenntnisse erwarben ihm die besondere Gunst Friedrichs, so dafs er im Rate des Fürsten eine wichtige Rolle spielte, ihn zu den Reichstagen begleitete und wiederholt zu diplomatischen Sendungen verwendet ward. Auch in Geldgeschäften sowie in litterarischen Angelegenheiten diente er vielfach dem Fürsten, wobei ihm einerseits seine haushälterisch angelegte Natur, andererseits seine guten Beziehungen zu vielen deutschen Humanisten, namentlich zu seinem Freunde Spalatin zu statten gekommen sein mögen. Selbst Leo X. wandte sich an ihn, um seine einflufsreiche Vermittelung



Abb. 4. Adriano Fiorentino
Medaille auf Degenhard Pfeffinger
Im Münzkabinet zu Gotha

beim Kurfürsten zu Gunsten der Kurie gegen die Reformation zu erlangen. Seine Dienste lohnte Friedrich durch die Verleihung von Schlofs Waldsachsen bei Koburg (1507), sowie um ihn stets möglichst nahe bei sich zu haben, durch die Schenkung eines Hauses in Torgau. Am 3. Juli 1519 fiel Pfeffinger einer Epidemie in Frankfurt zum Opfer, wohin er seinen Herrn zur Kaiserwahl begleitet hatte. Mit ihm starb sein Geschlecht aus. Friedrich beklagte seinen Heimgang mit den Worten: »Ach der gute Pfeffinger, wohl einen getreuen, frommen und guten Diener hab' ich an ihm verloren«, und sein Freund Spalatin trauerte um ihn als »piorum, eruditorum, pauperum et sa crorum patronus et moecenas optimus«.

Unsere Medaille (Abb. 4), 7,4 cm im Durchmesser haltend, ist aus der gleichen Bronze gelblicher Tönung gegossen wie die Büste Friedrichs des Weisen.[1]) Bei den

[1]) Für die Beschaffung des Gipsabgusses, wonach unsere Illustration hergestellt wurde, bin ich Dr. Koetschau, — für die Erlaubnis zu dessen Reproduktion dem Vorstand des herzoglichen Münzkabinets zu Gotha dankbar verpflichtet.

zwei Exemplaren, die wir von ihr kennen, ist der Gufs so vorzüglich gekommen, dafs sich die Arbeit des Ziseleurs auf ein Minimum beschränken konnte. Die Vorderseite zeigt Pfeffingers Brustbild nach rechts gewandt und aus der Mitte des Feldes etwas rechtshin verschoben. Dem bartlosen Gesicht verleiht die Hackennase, der ausdrucksvolle Mund, besonders aber die ungleichen Proportionen der Kinn- und Mundpartie im Vergleich zur oberen Kopfhälfte ein sehr charakteristisches Aussehen, das von dem vorn ganz in die Stirn gekämmten, sonst aber in langen Locken über die Schultern fallenden Haar noch gehoben wird. Das Haupt ist von einer ähnlichen Mütze bedeckt wie bei der Büste des Kurfürsten, das Gewand nur durch einen von zwei parallelen Linien gebildeten Saum am Halse angedeutet. Auf der Rückseite ist das Wappen Pfeffingers in einer Weise dargestellt, die auf geringe Übung oder mangelndes Verständnis schliefsen läfst. Es beweist dies das Wappentier im Schild — ein halber anspringender Wolf —, noch mehr das Helmkleinod, dessen Deutung — als eine Trommel — wir erst anderswoher holen müssen, endlich aber die völlig deformierten Helmdecken, die — in dem Bestreben, das Feld auszufüllen — gewaltsam auseinandergezogen sind und sich beinahe wie vegetabilische Gebilde ausnehmen.[1])

Schon Beierlein (a. a. O. S. 183 Anm. 2) hatte unserer Denkmünze italienischen Ursprung zuerkannt und Koetschau (a. a. O. S. 315) stimmte ihm bei, indem er darauf hinwies, »dafs ein indirektes Zeugnis dafür vielleicht auch in der ungeschickten Darstellung des Wappens zu sehen ist, da damit der italienische Medailleur vor eine ihm wenig geläufige Aufgabe gestellt wurde. In der Entwickelungsgeschichte der deutschen Medaille wäre unser Stück für die Zeit seiner Entstehung eine ganz ungewöhnliche und gegen jede Einordnung sich sträubende Erscheinung«.[2]) Wenn er aber weiterhin — allerdings blofs »versuchsweise« — den Mantuaner Medailleur Gian Marco Cavalli als ihren Schöpfer in Vorschlag brachte, von dem ein etwa dreimonatiger Aufenthalt an der Münze zu Hall in Tirol im Frühling 1506 und ein Teston mit den Bildnissen Max' I. und seiner Gemahlin, den er dort verfertigte, bekannt ist,[3]) und wenn er sein Urteil auf die Übereinstimmung gewisser äufserlicher Merkmale zu gründen suchte —, so gab er, als ich im Herbst 1900 die Pfeffinger-Medaille zuerst in galvanoplastischer Nachbildung bei ihm sah und ihren Autor in frischer Erinnerung an die Dresdener Büste sofort in der Person Adrianos bezeichnete, gegenüber dieser Zuschreibung die geringere

[1]) Vergl. Koetschau, a. a. O. S. 313 ff. und die dort gegebene Abbildung der Kehrseite.

[2]) Wir geben einige Kennzeichen an, die den italienischen Ursprung begründen. Bei der italienischen Medaille bildet der Kopf die Hauptsache, erst später wird ein mehr oder weniger grofser Teil des Körpers auch mit modelliert. Bei den deutschen ist dies von vornherein der Fall: es sind meist Brust-, ja Halbfigurenbilder, nur diejenigen von ganz geringem Durchmesser begnügen sich mit der Darstellung des Kopfes allein samt kleinem Halsabschnitt. Die untere Begrenzungslinie der Büste ist bei den deutschen Medaillen verschieden: anfangs schliefst sie sich ohne Ausnahme dem Rund der Scheibe an, dann etwa von 1550 an schneidet sie mannigfaltig ab, aber nie in so einfacher Linie und mit in die Fläche des Fonds zurücklaufender Modellierung wie bei unserer Denkmünze. Eine Medaille so grofsen Durchmessers ist in Deutschland für die Frühzeit eine ganz seltene Ausnahme (annähernd gleich grofs ist die Jugendmedaille Karls V. vom Jahre 1521 und die des Kardinals Albrecht von Brandenburg vom Jahre 1536. Die deutschen Medaillen haben gewöhnlich eine äufsere Umrandung mit Perlenschnur, einfachem Stäbchen, auch nur mit aufgebogenem scharfem Rand; solche, denen jede Markierung der Peripherie fehlt, bilden eine seltene Ausnahme.

[3]) Vergl. R. von Schneider, Gian Marco Cavalli im Dienste Maximilians I., im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses, Bd. XIV (1893) S. 187 ff.

Wahrscheinlichkeit der seinigen zu, und wurde dann, als wir ein Jahr darauf zusammen vor der Büste im Albertinum standen, von der Richtigkeit meiner Taufe völlig überzeugt.

Allerdings schien dieser die von Koetschau auf die Jahre zwischen 1503 und 1511 bestimmte Entstehung der Medaille zu widersprechen. Denn ihr Schöpfer lag — wie wir am Schlufs unseres Artikels darthun werden — 1503 schon seit vier Jahren im Grabe, während die in der Umschrift der Medaille angeführte Würde eines »ERB-MARSCHALH IN NIDERBAIRN« unserem Pfeffinger erst nach dem Tode seines Vaters im Jahre 1503 zugefallen war.[1]) Allein dieser scheinbare Widerspruch wird durch die Erwägung gelöst, dafs von der früher entstandenen Denkmünze frische Exemplare mit einer neuen, den geänderten Umständen entsprechenden Inschrift abgegossen werden konnten, — wie wir ja für ähnliche Prozeduren in der Medaillistik mehr als ein Beispiel aufweisen können, und wie eine solche im vorliegenden Falle seitens des zu höherer Würde Emporgestiegenen sich ganz natürlich erklären läfst. Die früheren Stücke der Denkmünze mögen bei diesem Anlafs ihren Besitzern gegen neue mit geänderter Umschrift eingetauscht worden und in den Schmelztiegel gewandert sein.

Für meine Zuschreibung der Medaille Pfeffingers an Adriano, der leider daran weder seinen Namen noch die Jahreszahl angebracht hat, habe ich aufser den durch seine Lebensdaten gebotenen Wahrscheinlichkeitsgründen ihre unverkennbare Stilähnlichkeit mit der Dresdener Büste ins Feld zu führen. Beide Arbeiten zeigen eine Anzahl hervorstechender Formeneigentümlichkeiten, worin sich gleichsam die Handschrift eines und desselben Künstlers bekundet. Als solche nenne ich die völlig identische Anordnung und Ausführung des Haupthaares, die gleiche Formengebung von Auge und Augenhöhle, die charakteristisch hinaufgezogenen, wie geschwollenen Nasenflügel, die — wenn auch an der Medaille weniger als an der Büste — markierte Falte zwischen Nase und Mundwinkel, wodurch gerade bei der ersteren der Mund einen lebendigen, beredten Ausdruck erhält, ferner das stark betonte Kinn, die steile und ungewöhnlich lange Linie vom Hals zum Kinn, den eckigen, scharf herausgehobenen Übergang vom Kopf zum Hals und den etwas gemilderten vom Hals zur Brust, der dem Kopf in seiner Haltung etwas Erhobenes, Selbstbewufstes giebt. Bei all diesen Analogien hat dann aber unsere Denkmünze vor der Büste doch die delikatere Konzeption und Durchbildung, die feinere Empfindung und gröfsere Durchgeistigung voraus, und wenn sie sich auch, was Kraft der Auffassung und Freiheit der Behandlung betrifft, nicht mit ihren florentinischen Schwestern messen kann, so giebt sie immerhin die charakteristischen Züge lebendig und offenbar getreu wieder und ist als die einzige, im Quattrocento diesseits der Alpen von einem italienischen Meister geschaffene Arbeit ihrer Art von hohem Interesse.

* * *

Aufser dieser nach dem Vorstehenden sicher unserem Adriano gehörenden Medaille glauben wir ihm aber auch aus seiner früheren italienischen Periode einige andere mit grofser Wahrscheinlichkeit zuteilen zu können. Unter den wenigen Schaumünzen, die wir von den Mitgliedern des aragonesischen Königshauses vom Ausgang des Quattrocento besitzen, befindet sich eine Medaille des Prinzen Ferdinand, Sohnes Alfons' II., der nach dessen Abdankung vom 24. Januar 1495 bis zu seinem Tode am 7. September 1496 als zweiter König seines Namens den Thron von Neapel innehatte. Die Medaille

[1]) Siehe die Auszüge aus der handschriftlichen Familienchronik der Pfeffinger, die Beierlein a. a. O. S. 163 ff. mitteilt.

existiert in zwei Redaktionen (Durchmesser = 75 mm), die sich bei sonstiger absoluter Gleichheit blofs durch die Inschriften der Vorderseite unterscheiden. Bei der einen Redaktion, die wir aus dem leider völlig überarbeiteten Exemplare des Kaiserlichen Münzkabinets zu Wien kennen, lautet die Umschrift: FERDINANDUS ALFONSI DUC(is) CALAB(riae) F(ilius) FERD(inandi) R(egis) N(epos) DIVI ALFON(si) PRON(epos) ARAGONEUS, und die Legende im Felde links und rechts vom Bilde: CAPUE PRINCEPS. Die zweite Redaktion, wovon uns das teilweise abgeriebene Exemplar im Nationalmuseum zu Florenz ein Spezimen bietet (s. Abb. 5), hat als Umschrift: FERDINANDUS ALFONSI II REGIS F(ilius) DIVI FERD(inandi) N(epos) DIVI ALFON(si) PRON(epos) ARAGONEUS und im Felde: DUX CALABR(iae). Die Medaille war also



Abb. 5. Adriano Fiorentino
Medaille auf Ferdinand (II.) von Neapel
Im Nationalmuseum zu Florenz
(Vorderseite)

ursprünglich vor dem Tode König Ferdinands I. (25. Januar 1494) gegossen und später zwischen dem 26. Januar 1494 und 23. Januar 1495 (Dauer der Regierung Alfonsos II.) mit veränderter Umschrift wiederholt worden. Beides konnte durch Adriano geschehen sein, da er — wie wir gesehen haben — Neapel erst anfangs 1495 verliefs.

Dafs es aber höchst wahrscheinlich auch wirklich geschah, und dafs wir in ihm den Schöpfer unserer Denkmünze zu erkennen haben, das möchten wir aus ihrer Stilverwandtschaft mit derjenigen Pfeffingers herleiten. Wie bei dieser ist auch bei ihr das Bildnis aus der Mitte des Feldes gerückt, nur nicht nach rechts, sondern nach oben; es zeigt auch die gleiche strähnige Haarbehandlung und gleiche Form des Auges, ferner die Falte zwischen Nase und Lippen, das starke Kinn, eine noch steifer gehobene Kopfhaltung, die gleiche steile und lange Linie zwischen Kinn und Hals, dieselbe wenig anmutige Konturirung des letzteren mittels eines ganz geradlinig verlaufenden Striches, denselben steifen, ja ungeschickten Übergang vom Hals zur Brust, endlich die absolut

identische, bei den Medaillen anderer Meister kaum wieder vorkommende Art der unteren Begrenzung der Büste mit ihrer in die Fläche des Grundes zurückgerundeten Modellierung, wie auch das gleiche, wenig herausgearbeitete Relief. Schliefslich möchten wir auch die Unterschrift Adrianos in seinem an Piero de Medici gerichteten Schreiben »Hadriano in casa el Duca di Calavria di dua dì« als Stütze für unsere Attribution heranziehen. Mag nun hier unter dem Herzog von Kalabrien (es war dies der Titel des Kronprinzen) noch Alfonso, oder wahrscheinlicher — wie er es mit dem Tode seines Grofsvaters de facto geworden war — sein Sohn Ferdinand gemeint sein, — auf alle Fälle zeugt sie für die nahen Beziehungen unseres Künstlers auch zu den königlichen Prinzen.

Aus dem doppelten V (W), das unsere Denkmünze sowohl an der Mütze des



Abb. 5. Adriano Fiorentino
Medaille auf Ferdinand (II.) von Neapel
Im Nationalmuseum zu Florenz
(Rückseite)

Portraits, wie im Felde ihrer eine sitzende Abundanzia darstellenden Kehrseite zeigt, glaubte A. Armand als ihren Schöpfer einen »Médailleur à la marque W« herauslesen zu sollen.[1]) Allein die Stelle, die diese Marke am Bildnis einnimmt, bezeugt, dafs sie nicht ein Künstlersignet bedeutet (dieses hätte der Giefser gewifs nicht gewagt, gerade dorthin zu setzen!), sondern vielmehr die Devise, Impresa des Prinzen. Überdies ist sie gar kein W — wie käme auch dieser Buchstabe, den das italienische Alphabet gar nicht kennt, auf eine italienische Medaille? —, sondern besteht aus zwei zusammenge-

[1]) Vergl. A. Armand, Les Médailleurs des quinzième et seizième siècles, Paris 1883, 2me édition I, 101. Die zweite, kleinere Medaille Ferdinands, die Armand demselben Meister zuteilt, trägt weder die bewufste Marke, noch scheint sie uns — nach der Abbildung zu urteilen, die Heraeus, Taf. XXX Nr. 8 davon giebt — etwas mit Adriano zu thun zu haben. Die Darstellung der Rückseite erweckt überhaupt unser Mifstrauen; vielleicht ist das sonst unbekannte Stück eine der vielen Restitutionen des genannten Autors.

koppelten V und ist etwa als »Virtus Vincit« oder ähnlich zu deuten. Endlich ist nicht abzusehen, warum der Künstler dann dies sein vermeintliches Signet nicht auch auf einige andere Medaillen gesetzt habe, die wir ihm auch noch zuteilen müssen.

Bei den ersten beiden davon gründet sich unser Urteil weniger auf die Stilähnlichkeit der Bildnisse, als auf die unverkennbare Analogie der Gestalten ihrer Kehrseiten. Das eine der fraglichen Stücke ist die Denkmünze auf Gioviano Pontano (Abb. 6), den Geheimschreiber Ferdinands I. und Begründer der Neapeler Akademie, die noch heut seinen Namen trägt, — das andere diejenige auf Kardinal Raffael Riario (Abb. 7), Nepoten Sixtus' IV und Erbauer der Cancelleria zu Rom. Jene ist in zwei

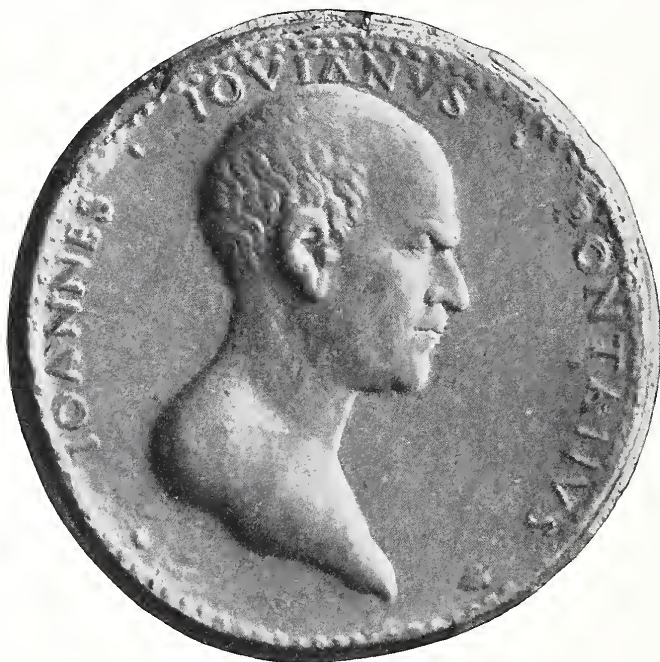


Abb. 6. Adriano Fiorentino
Medaille auf Gioviano Pontano
Im Münzkabinet der Brera zu Mailand
(Vorderseite)

Redaktionen vorhanden, die sich blofs durch ihre verschiedene Gröfse (D = 85 und 46 mm) unterscheiden,[1] diese ist die spätere der beiden Medaillen auf Riario (D = 80 mm, die frühere von 35 mm Durchmesser ist eine Arbeit des Lysippus); sie scheint nur in einem Exemplare des Mailänder Münzkabinets zu existieren, während die Pontanusmedaillen öfter (Mailand, Florenz, Neapel) vorkommen.[2]

Sowohl die Urania der Pontanusmedaille (eine Anspielung auf sein gleichnamiges Lehrgedicht), als die sitzende Liberalitas der Riariodenkmünze (die einem nackten

[1]) Die dritte Pontanusmedaille (D = 38 mm) ist von anderer Hand, aber in offenbarer Anlehnung an die beiden vorangeführten geschaffen (vergl. Armand a. a. O. II, 30 ff.).

[2]) Für die Gipsabgüsse, wonach die unserem Aufsatz beigegebenen Abbildungen dieser beiden Denkmünzen hergestellt wurden, sind wir Herrn Dr. Serafino Ricci, Vizedirektor des Mailänder Münzkabinets zu besonderem Danke verpflichtet.

Manne vor ihr, in viel kleinerem Mafsstabe als sie selbst dargestellt, eine nicht deutlich auszunehmende Gabe reicht) stehen mit der Abundanzia der Medaille Ferdinands II. in deutlichem Formenzusammenhang. Die zierliche Konzeption, die nicht ungeschickte Durchbildung der schlanken Gestalten, die Art, wie sie die Füfse nur mit den Zehen auf den Boden setzen, wie sie die Beine halten, ist ihnen allen gemein. Auch die charakteristische Behandlung der Gewandsäume als geballte Wülste kommt bei allen dreien gleichmäfsig vor, ebenso die sonst ganz ungewohnte Andeutung des Bodens durch einen — bei der Ferdinandsmedaille überdies krummgebogenen Rundstab. Ganz ohne Vorbild oder Nachfolge steht endlich der aus Metallstäben kapriziös zusammen-



Abb. 6. Adriano Fiorentino
Medaille auf Gioviano Pontano
Im Münzkabinet der Brera zu Mailand
(Rückseite)

gefügte Stuhl der beiden sitzenden Gestalten da. Das vielblätterige Stäudlein des Uraniareverses soll wohl die Erde symbolisieren; für den Adler auf dem Abundanziarevers weifs ich keine Erklärung, als die einer Rückerinnerung an den erlauchten Gründer der aragonesischen Dynastie, der sich ja auf seinen Denkmünzen so gerne unter dem Bilde des Königs der Vögel dargestellt sah.

Die Analogien der Bildseiten erstrecken sich blofs auf die Art, wie die Büsten unten abgeschnitten sind und etwa noch auf die erhobene Kopfhaltung mit dem geradlinigen Halskontur. Auch meint man schon hier die Eigentümlichkeit der geschwollenen hinaufgezogenen Nasenflügel im Keime zu verspüren. Die Schrift auf der Pontanus- und Riariodenkmünze ist absolut gleich und einzelne ihrer ganz charakteristischen Buchstaben (wie das N ohne Haarstrich und das eigentümlich gestaltete S) kehren auch auf der Ferdinandsmedaille wieder. Ebenso die Perlenschnur (grenetis) der Umran-

dung, die nicht wie bei anderen Medaillen aus dicht aneinandergereihten, sondern aus isoliert für sich stehenden Tropfen oder Kugeln zusammengesetzt ist, sowie die nicht gerade formschönen Blättchen zu Beginn und am Schlufs der Inschriften mit ihren eher Mauseschwänzen ähnelnden Stielen. Das Bildnis des Pontanus (1426—1503) zeigt einen starken Sechziger, was auf dessen Entstehung zu Beginn der neunziger Jahre führt und somit zu allem übrigen pafst. Für das Datum der Riariomedaille giebt uns die Umschrift den Terminus a quo: er wurde 1483 mit 23 Jahren Kardinalkamerlengo, und da ihn das Bildnis nicht viel älter zeigt, so mufs es vor Adrianos Neapeler Epoche geformt sein, — also zur Zeit als er in Virginio Orsinos Diensten stand und sich in



Abb. 7. Adriano Fiorentino
Medaille auf Kardinal Raffael Riario
Im Münzkabinet der Brera zu Mailand
(Vorderseite)

seinem Gefolge wohl öfters zu Rom aufhielt. Sonach wäre die Riariomedaille Adrianos älteste bisher bekannte Arbeit in diesem Zweige. Man merkt ihr auch den frühen Ursprung recht an, — so grobschmiedemäfsig sind die häfslichen Züge des Kardinals geformt. Offenbar war dazumal das Geschick unseres Meisters noch gröfser im Giefsen von Kanonen als im Modellieren von Denkmünzen!

Wie steht es nun aber mit jenen Medaillen, die Adriano — wie der Brief der Herzogin von Urbino besagt — während seines dortigen vorübergehenden Aufenthaltes verfertigt hat? Wir haben sie — nichts weniger und nichts mehr — in den beiden einander sehr ähnlichen Schaumünzen der Herzogin Elisabetta Montefeltre (1471—1526) und ihrer Schwägerin Emilia Pio (1471—1528) zu agnoszieren (Abb. 8), die, seither unter den Anonymen verzeichnet, jüngst durch Armand hypothetisch dem Giancristoforo

Romano zugeteilt worden sind.[1]) — Die beiden Fürstinnen sind jugendlich, etwa im Alter von 25 Jahren dargestellt, was zu dem Besuch Adrianos an ihrem Hofe 1495 paſst. Überdies verrät ihn die stets gleiche Art, wie die Büsten unten abgeschnitten, wie die Haarsträhne in den Guſs gleichsam nur eingeritzt sind; ferner die Bildung des Auges, der hinaufgezogene Nasenflügel (namentlich bei der Herzogin), die steile bezw. gerade Linie zwischen Kinn, Hals und Brust, die gleichsam punktierte, diesmal verdoppelte Perlenschnur, die ähnliche Schrift mit den charakteristischen N und S. Auch das mag hervorgehoben werden, daſs Adrianos Medaillen sämtlich annähernd gleiche Gröſse (75—80 mm Durchmesser) besitzen.



Abb. 7. Adriano Fiorentino
Medaille auf Kardinal Raffael Riario
Im Münzkabinet der Brera zu Mailand
(Rückseite)

Nur die Szenen der Kehrseiten wissen wir mit dem Entstehungsdatum 1495 nicht in Einklang zu bringen. Auf der Medaille der Herzogin sieht man die von einer am Boden liegenden weiblichen Figur sich entfernende Glücksgöttin mit der Inschrift: »Hoc fugienti fortunae dicatis«, auf jener ihrer Schwägerin eine Pyramide von einer Aschenurne gekrönt, mit der Legende: »Castis cineribus«. Die erstere Szene lieſse sich auf den vorübergehenden Glückswechsel deuten, als Cesare Borgia den Herzog von Urbino 1502 seiner Herrschaft beraubt hatte und er bei seinem Schwager in Mantua

[1]) Vergl. a. a. O. Bd. III S. 202. Armand führt dafür den Aufenthalt des Künstlers zu Urbino im Jahre 1509 ins Feld. Allein der Stil der fraglichen Stücke entspricht durchaus nicht dem seiner beglaubigten Medaillen, ebensowenig das Alter der Dargestellten der behaupteten Entstehungszeit.

Zuflucht zu suchen gezwungen war, die letztere auf den 1500 erfolgten Tod des Gemahls der Emilia Pio; da dann aber an die Autorschaft Adrianos nicht mehr gedacht werden kann (er stirbt schon 1499), sie auch durch den Stil der Kehrseiten nichts weniger als gefordert erscheint, so liefse sich eine Lösung für diese Widersprüche in der Annahme finden, er habe blofs die Kopfseiten geformt und zu ihnen seien später, nach Eintritt der oben berührten Ereignisse, von anderer Hand die Reverse hinzukomponiert worden.

* * *

Es bleibt uns blofs noch übrig, unseren Helden zurück in die Heimat zu einem anscheinend frühen Tod zu begleiten. Spätestens im Beginn des Jahres 1499 mufs er aus Deutschland über die Alpen zurückgewandert sein. Was ihn dazu bewog, bleibt uns ein Rätsel, — genug, wir finden ihn laut seiner weiter vorn mitgeteilten Zeugenaussage am 24. Mai 1499 in seiner Vaterstadt Florenz wieder. Kaum drei Wochen darauf verzeichnet das Register der Toten seinen Hingang mit den Worten: »A dì 12 di giugno. Adriano di Giovanni sculptore Rp° (riposto) in Santa Maria Novella«.[1])

Nur zu wohl sind wir uns dessen bewufst, dafs dem bunten Mosaikbilde, wie wir es versucht haben von Meister Hadrian auf den vorstehenden Seiten zusammenzufügen, gar mancher Stein fehlt, einer oder der andere an unrechter Stelle sitzt, — vielleicht auch wieder ganz wird entfernt werden müssen, um es zu einem befriedigenden Ganzen zu gestalten. Wir wünschen und hoffen, es möge dies letztere einem glücklicheren Nachfolger recht bald vergönnt sein. Audentem fortuna juvet!

[1]) Arch. di Firenze, Libro dei Morti, Medici e Speziali, filza 247 a c. 130.



Abb. 8. Adriano Fiorentino
Medaille auf Elisabetta Montefeltre

DIE ANBETUNG DER HIRTEN VON HUGO VAN DER GOES IN DER BERLINER GALERIE

VON WILHELM BODE

Die Erwerbung einer gröfseren Altartafel von Hugo van der Goes hat für die Berliner Gemäldegalerie eine Bedeutung, wie wenige andere Erwerbungen seit einer Reihe von Jahren. Füllt doch das Bild eine Lücke aus, auf deren Ergänzung wir kaum je hoffen durften und gerade für eine Schule, deren Gemälde der gröfste Schatz unserer Sammlung sind, und die durch ihre Vollständigkeit und Güte von keiner anderen Sammlung erreicht wird.

Die Zahl der erhaltenen Werke des Meisters Hugo, über deren Zuschreibung an den Künstler dank den Forschungen von Ludwig Scheibler kaum noch Meinungsverschiedenheiten bestehen, läfst sich an den Fingern abzählen. Sein grofses Meisterwerk, der kolossale Flügelaltar von S. Maria Nuova in Florenz, auf den die lüsternen Blicke aller grofsen Galerien, die zu solchen Erwerbungen die Mittel haben, gerichtet waren, ist vor zwei Jahren durch einen Vertrag des Hospitals mit der italienischen Regierung der Galerie der Uffizien für immer gesichert worden. Ein zweites Altarwerk oder richtiger zwei beiderseits bemalte Flügel eines solchen, im Besitz des Königs von England und in dem Schlosse Holyrood bei Edinburg so gut wie unbeachtet, kommen dem Portinari-Altare zwar in Umfang, aber nicht in künstlerischem Werte nahe, zumal sie teilweise von dritter Hand fertiggemalt sind. Von eigenartiger Bedeutung ist daneben noch die mittelgrofse Tafel mit dem »Tode der Maria« in der Galerie zu Brügge. Aufserdem ist bisher kaum noch ein halbes Dutzend kleiner Bilder gesichert: das kostbare ganz kleine Diptychon mit dem Sündenfall und der Beweinung Christi in den Wiener Hofmuseen, das farbenprächtige Triptychon der Anbetung der Könige in der Liechtensteingalerie, eine Madonna im Städelschen Museum und das Bildnis des Prinz-Kardinals Karl von Bourbon im Germanischen Museum, von dem die Sammlung in Chantilly eine moderne Kopie unter dem Namen des Meisters besitzt. Andere Bilder, wie die kleine Beweinung unter dem Kreuze im Museo Correr zu Venedig und Maria selbdritt in der Brüsseler Galerie, sind wohl nur Werkstatts- oder Schülerarbeiten.

Zu diesen Werken kommt das neue Berliner Bild schon seinem Umfange nach als eines der bedeutendsten hinzu. Es mifst 2,46 Meter in der Breite bei nur 0,97 Meter in der Höhe, ein eigentümliches Verhältnis, das wohl bedingt war durch die besonderen Anforderungen des Altars, für welchen das Bild bestimmt gewesen. Erworben wurde es in Madrid aus dem Nachlafs der Infantin Maria Cristina von Bourbon; ihr Gatte, der 1875 verstorbene Infant Don Sebastian, hatte das Bild in seiner Galerie im Schlosse

zu Pau; vorher hatte er es um die Mitte des Jahrhunderts eine Zeitlang im Museum zu Madrid ausgestellt, wo es Cavalcaselle sah.[1]) Weiter hinauf läſst sich das Bild bisher nicht verfolgen. Wahrscheinlich war es seit längerer Zeit schon in Spanien, vielleicht ist es vom Künstler für Spanien gemalt worden; hat er doch auch seine beiden groſsen Altäre, die uns erhalten sind, für das Ausland, für Italien und Schottland gemalt.

In dem Motiv, das es behandelt, stellt sich unser Bild unmittelbar neben den Portinari-Altar der Uffizien; dargestellt ist hier wie dort die Anbetung des Kindes



Hugo van der Goes
Portinari-Altar, Mittelteil
In den Uffizien zu Florenz

durch die Hirten. Die Zusammenstellung der Abbildungen beider Bilder zeigt am besten, daſs Auffassung und Darstellungsweise, Zeichnung und Behandlung in beiden aufs engste verwandt sind und daſs daher ein Zweifel an der Urheberschaft der Berliner Tafel und an der Eigenhändigkeit derselben wohl nicht aufkommen kann. Ich will den Forschern über die altniederländische Malerei in der Beurteilung des

[1] Passavant erwähnt das Bild in seinem Werke über Spanien auf die Autorität von Crowe und Cavalcaselle, die es in ihrer Geschichte der Niederländischen Malerei als ein geringeres Werk in der Art des Gerard David aufführen.



HUGO VAN

DIE ANBETUNG

IN DER GEMÄLDEGALERIE



GOES

R HIRTEN

MUSEEN ZU BERLIN

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

Bildes nicht vorgreifen und werde mich daher hier auf einige wenige Bemerkungen zur Einführung desselben beschränken.

Wie im Portinari-Altar, im Tod der Maria zu Brügge und in seinen übrigen anerkannten Gemälden, zeigt sich der Meister auch hier als der bedeutendste unter den Nachfolgern der van Eyck, als der eigentliche Dramatiker der ganzen Schule; in der lebensvollen Schilderung, in der geschickten Einstellung auf den Moment wie in der Plastik der Figuren erweist er sich als der unmittelbare Vorläufer des Quinten Massys. Schon in der höchst eigenartigen Erfindung: zwei Propheten, prächtige lebensgrofse Halbfiguren ganz vorn an den Seiten, ziehen einen leichten grünen Vorhang zurück, der an einer dünnen, eigentümlicherweise plastisch gebildeten und ganz oben das Bild entlang laufenden Stange, aufgehängt ist, und enthüllen so dem andächtigen Beschauer die heilige Szene. Wie eine Vision der Propheten des alten Bundes ist der Vorgang aufgefafst, auf den alle ihre Weissagungen hingewiesen hatten, von dem sie aber selbst nicht mehr Zeugen sein sollten. Fast zwei Jahrhunderte vor Rembrandt erstrebt Hugo van der Goes hier etwas ganz Ähnliches wie jener in seiner »heiligen Familie mit dem Vorhang« in der Kasseler Galerie; die beiden Propheten sind recht eigentlich, wie innerlich so auch äufserlich, als die Verkünder der menschgewordenen Erscheinung Gottes und als Vermittler zwischen ihr und dem Beschauer gegeben und wenden sich daher direkt an diesen. Ihre Stellung aufserhalb der Darstellung ist auch äufserlich noch dadurch betont, dafs jeder innerhalb einer ganz niedrigen, nur wenig sichtbaren gemauerten Einfriedigung (einer Art hortus conclusus) steht, die mit Wegerich, Storchschnabel, Nachtschatten und ähnlichen Kräutern, wie sie an Wegen und Mauern wachsen, bedeckt ist. Diese Blumen und das Ährenbündel vorn entsprechen genau den Blumen und der Garbe in der Anbetung der Uffizien und sind in gleicher Feinheit und Sauberkeit ausgeführt. Da sie auch in der durch Dr. Friedländer wohl mit Recht als alte Kopie nach Goes angesprochenen Anbetung der Könige in München ganz ähnlich und ebenso auffällig im Vordergrund angebracht sind, haben wir darin vielleicht symbolische Beziehungen zum Christkind bezw. zu den Propheten zu suchen.

Die Darstellung im Berliner Bild ist mit der gleichen Konzentration und mit ähnlicher Lebendigkeit gegeben wie im Altarbilde der Uffizien, aber sie ist ganz anders komponiert; dem eigentümlichen Format des Bildes entsprechend, ist sie mit grofsem Geschick in die Breite gezogen und so angeordnet, dafs sie fast wie ein Triptychon wirkt. Dadurch ist die Komposition wesentlich geschlossener und voller, aber auch abgewogener und ruhiger. Gewifs wird jeder, der den Portinari-Altar kennt, beim Anblick des Berliner Bildes sofort an diesen erinnert werden; aber wenn Firmenich-Richartz in seinem Aufsatz über Hugo van der Goes in der Zeitschrift für christliche Kunst (1897, S. 274f.) auf eine Notiz von Carl Justi, der es in Madrid gesehen und zuerst als ein Werk des Goes erkannt hatte, das Bild als »freie Variante« des Uffizien-Bildes bezeichnet, so beweist schon der Vergleich in den Abbildungen das Irrtümliche dieser Behauptung: die beiden Bilder sind so verschieden, wie überhaupt die gleiche Darstellung eines und desselben Meisters in mehreren Gemälden, namentlich in jener Zeit, nur sein kann. Ganz abgesehen von der Einführung der Propheten und der völlig verschiedenen Anordnung, ist nicht eine Figur oder ein Kopf, nicht eine Bewegung oder irgend ein Detail des einen Bildes in dem andern wiederholt; es finden sich sogar starke Verschiedenheiten, die wahrscheinlich über die uns bisher noch völlig unsichere Frage der Entwicklung des Künstlers wichtige Aufklärung geben können. Gegenüber der weiträumigen, etwas verzettelten Komposition des Portinari-Altars, bei dem Meister Hugo die aufserordentlich grofse Fläche sehr geschickt zur Ent-

faltung grofser Raumtiefe und feiner Lichteffekte benutzt hat, fällt hier eine sorgfältige Abwägung im Aufbau, eine fast gesuchte Symmetrie in die Augen, die sich nicht nur auf die Stellung der Figuren und die Räumlichkeit, sondern ebenso sehr auf die Farbenverteilung und Beleuchtung erstreckt. Dies war keineswegs nur durch das Format des Berliner Bildes bedingt, es liegt dem zweifellos auch eine andere künstlerische Anschauung zugrunde. Gegenüber dem derben Naturalismus in den Typen des Florentiner Bildes macht sich hier eine gewisse Regelmäfsigkeit und selbst Lieblichkeit der Formen geltend; statt der ältlichen Engel mit ihrem morosen Ausdruck dort, alle nach demselben Modell studiert, finden wir hier jugendlichere mit hübscheren, sinnigen Mädchengesichtern, der Kopf der Maria ist fast schön, das Kind erscheint, verglichen mit dem naturalistisch täppischen, unglücklich am Boden liegenden Kindlein im Portinari-Bilde, geradezu anmutig, Joseph und die Hirten zeigen statt der gewöhnlichen und zum Teil selbst häfslichen Züge dort mehr feinere Charakterköpfe. Ebenso sehen wir an Stelle einer gewissen Hast und Unruhe in der Bewegung gröfsere Ruhe, im Ausdruck gröfsere Mannigfaltigkeit und Lieblichkeit. Dem entspricht eine gleichmäfsigere Beleuchtung, gröfsere Ruhe und Tiefe der sehr reichen und prächtigen Farben, bei denen auf die gemusterten Prachtstoffe verzichtet ist, welche auf dem Florentiner Bilde jene wunderbare Farbenwirkung hervorbringen. Auch hier sind die Farben, wie fast immer bei Goes, eher kühl im Ton, der jedoch weniger kalt wirkt als im Mittelbild des Portinari-Altars und im »Tod der Maria«, da das Berliner Bild, im Gegensatze zu diesen Gemälden, von tadelloser Erhaltung ist. Nur die Holznägel, je vier an jeder Fuge, mit denen die eichenen Bretter genau in der gleichen Weise, wie die Tafeln des Florentiner Altares, zusammengestiftet sind, machen sich auch auf der Berliner Tafel bemerkbar. Zeichnung und Modellierung sind auch hier von der gewohnten Meisterschaft des Künstlers, worin er alle seine Zeitgenossen übertrifft. Am deutlichsten zeigt sich dies in den Händen, die im Berliner Bilde jedoch nicht so mannigfaltig gebildet und nicht so pikant gestellt und verkürzt sind wie im Florentiner Triptychon.

Die urwüchsige Kraft und der grofsartige Realismus, der mit überwältigender Lebendigkeit in den Bildern des Portinari-Altars zu uns spricht, sind in der Berliner »Anbetung der Hirten«, wie in der kleinen »Anbetung der Könige« beim Fürsten Liechtenstein, zum Teil auch schon im »Tode der Maria« gemäfsigt und abgeschwächt durch gröfseres Schönheitsgefühl. Wir sollten danach annehmen, dafs wir in diesen Bildern gegenüber dem Florentiner eine spätere, die letzte Epoche des anscheinend jung verstorbenen Malers vor uns hätten. Dagegen spricht aber der Umstand, dafs der Portinari-Altar erst um das Jahr 1476 entstanden ist, wie Warburg aus dem Alter der Stifter und ihrer Kinder nachgewiesen hat, und dafs der Künstler, der damals schon in das Augustinerkloster im Walde zu Soignies trat, wo er 1482 starb, in der letzten Zeit seines Lebens in tiefe Melancholie fiel und wohl kaum noch arbeitsfähig war. Dies scheint uns zu nötigen, für van der Goes die umgekehrte Entwickelung anzunehmen, die wir sonst bei den meisten Künstlern beobachten, und den Übergang zu dem rücksichtslosen, gewaltigen Realismus, ähnlich wie bei Donatello, erst in die letzte Zeit seiner Thätigkeit zu setzen.

DIE SPANISCH-MAURISCHEN LÜSTERFAYENCEN DES MITTELALTERS UND IHRE HERSTELLUNG IN MALAGA

VON FRIEDRICH SARRE

UNTER MITWIRKUNG VON EUGEN MITTWOCH FÜR DIE ARABISCHEN QUELLEN

I

Die Verzierung von Thongefäfsen mit metallisch schillernden Farben (reflet métallique, metallic lustre) ist eine Erfindung des muhammedanischen Vorderasiens. Gold- und Silbergeräte waren nach den Vorschriften des Islams verpönt; denn sie sind, wie Muhammed verkündete, der Lohn der Seligen, und wer sich ihrer auf Erden bedient, kommt nicht in das Paradies; während das beste Trinkgefäfs aus Holz oder Thon besteht, da es am nächsten zur Demut führt.[1]) Es ist begreiflich, dafs man sich bemühte, einen Ersatz für die verbotenen Kostbarkeiten zu schaffen, die im vorislamischen Orient, zum Beispiel am Hofe der sassanidischen Herrscher, eine so grofse Rolle gespielt hatten, und in denen das Kunstvermögen der Zeit am besten zum Ausdruck gekommen war. Die lüstrierten Fayencegefäfse, die emaillierten und goldgemalten Gläser, die silber- und goldtauschierten Metallgeräte sind eine Folge dieses religiösen Verbotes; und in diesen kunstvollen Techniken, die dem einfachen Thongefäfs, dem Glase und der Bronze den Schimmer und den Glanz des verpönten echten Materials zu verleihen vermochten, hat der muhammedanische Orient Unübertreffliches geleistet.

Erst seit kurzer Zeit hat man begonnen, der muhammedanischen Kunst Aufmerksamkeit zu schenken und sich auch mit den erwähnten Kunsterzeugnissen eingehender zu beschäftigen. Die Frage nach dem Herstellungsgebiet trat bei diesen Untersuchungen natürlich in den Vordergrund. Für die Metallgeräte ist mit ziemlicher Sicherheit das erzreiche obere Tigristhal mit seinem Hauptorte Mossul als Heimat erkannt worden, von der aus sich die Technik nach Persien, Syrien und Ägypten verbreitete.[2]) Für die emaillierten Gläser kommen wahrscheinlich Syrien und der Irak in Betracht;[3]) oder Ägypten, wie vielfach angenommen wird.[4])

Schwieriger liegt die Frage bei den Lüsterfayencen. Sie waren nachweislich schon im XII. Jahrhundert über die gesamte islamische Welt, von Persien bis nach

[1]) J. Karabacek: Zur muslimischen Keramik. Separatabdruck aus der »Österreichischen Monatsschrift für den Orient«, S. 7. Daselbst sind die arabischen Quellen angegeben.

[2]) Gaston Migeon: Les Cuivres arabes. Gazette des Beaux-Arts XXII, p. 462 und XXIII, p. 119.

[3]) G. Schmoranz: Altorientalische Glas-Gefäfse. Wien 1898.

[4]) Max Herz: Le Musée National du Caire. Gazette des Beaux-Arts XXVIII, p. 497ff.

Spanien, verbreitet. Als kostbare fremdländische Erzeugnisse finden wir Schalen mit Goldlüster in italienischen und französischen Bauwerken frühromanischer Zeit eingemauert;[1]) im Orient selbst haben die Schutthaufen von Fostat (zerstört 1168) in der Nähe des heutigen Kairo und die Ruinenstätte von Rhages in Persien (zerstört 1212) lüstrierte Fayencen in grofser Menge zu Tage gefördert. Ist der Ursprung dieser Technik in Ägypten oder in Persien zu suchen, oder kommt auch hier wieder das Zweistromland mit seiner von babylonischer und assyrischer Kultur stammenden Tradition in Betracht?

Für diese letztere Vermutung sprechen eine Reihe von Thongefäfsen, die aus Mesopotamien herrühren und erst vor wenigen Jahren im Kunsthandel in Paris und London auftauchten.[2]) Was diese Stücke besonders interessant macht, ist der Umstand, dafs man sie an ihrem Fabrikationsorte selbst gefunden hat; denn sie sind teilweise während des Brandes im Ofen beschädigt und in noch feuchtem Zustande auseinandergefallen, was sie für den Gebrauch und den Export untauglich machte. Unter diesen Gefäfsen befinden sich auch einige mit rotem Lüster bemalte Stücke, die sich jetzt zum gröfsten Teil im South Kensington Museum in London und bei Raymond Koechlin in Paris befinden und von Henry Wallis im Jahre 1899 publiziert worden sind (Fig. 1).[3]) Die aus dem lüstrierten Grunde ausgesparte Zeichnung zeigt teils kufische Schriftzeichen, teils Arabesken-Ornamente, die durch ihre einfache und strenge Zeichnung auffallen und an das Pflanzenrankenornament der frühsarazenischen Kunst erinnern, wie es z. B. die Stuckornamente der Moschee Ibn Ṭulûn in Kairo aufweisen (876—878 n. Chr.). Jedenfalls gehören diese Fayencen einer früheren Zeit an, als die datierten persischen Lüsterfliesen des XIII. und XIV. Jahrhunderts[4]) mit ihrem kleinlichen und krausen Arabesken- und Blattranken-Ornament. Da Daten auf den Stücken fehlen, müssen wir uns fürs erste mit dem Faktum begnügen, dafs es vor dem XIII. Jahrhundert[5]) eine Fabrik von Lüsterfayencen in Mesopotamien gegeben hat.



Fig. 1
Lüstrierte Fayenceschale
im Besitz von Raymond Koechlin, Paris
Durchmesser 12 cm

Die gröfste Verwandtschaft mit diesen mesopotamischen Lüstergefäfsen zeigen die lüstrierten Fliesen, die in der Moschee Sidi ʿOqba in Kairuan (im heutigen Tunis) die

[1]) Z. B. an dem aus der Mitte des XII. Jahrhunderts stammenden Rathause von St. Antonin, abgebildet bei Viollet-le-Duc: Dictionnaire raisonné du mobilier français, etc. Paris 1854—65. T. II, Taf. 32. Ähnliche Stücke im Königl. Kunstgewerbe-Museum in Berlin, im British Museum in London und im Museum von Sèvres; abgebildet bei Henry Wallis: Early persian lustre ware. III. London 1889.

[2]) Die orientalischen Händler verschweigen den Fundort, den sie zwischen Bagdad und Aleppo angeben, oder nennen Raqqa am Euphrat als die Fundstätte. Nicht widersprochen ist aber die übereinstimmende Angabe, dafs die betreffenden Fayencen aus Mesopotamien kommen.

[3]) Henry Wallis: Persian Lustre Vases. Leipzig 1899. Fig. 1—8. 13.

[4]) Dafs die bekannten lüstrierten Stern- und Kreuzfliesen des XIII. und XIV. Jahrhunderts, die aus persischen Moscheen stammen, von Persern hergestellt worden sind, ergiebt sich aus den Schriftbändern, die den Rand umziehen; sie zeigen teils Koranverse mit persischem Ductus geschrieben, teils persische Verse und Sprüche.

[5]) Henry Wallis setzt (a. a. O. p. 13 und in seinem letzten Buche über persische Keramik, The Oriental Influence on Italian Ceramic Art, London 1900, p. XVIII) diese Fayencen in das XIV. Jahrhundert.

den mihrâb (Gebetsnische) umgebende Wand schmücken (Fig. 2). Sie sollen, wie Henri Saladin in der Einleitung seiner auf Veranlassung der französischen Regierung vor kurzem erfolgten Publikation[1]) auf Grund von arabischen Berichten mitteilt, im Jahre 894 n. Chr. auf Befehl des Fürsten Ibrahîm ibn el Aġlab teils von Bagdad importiert, teils durch einen Bagdader Töpfer, den sich der Fürst kommen liefs, in Kairuan selbst hergestellt worden sein.

Diese quadratischen Lüsterfliesen von Kairuan zeigen mit breitem Pinselstrich angelegte einfache geometrische Muster. Den Hintergrund bilden meist zarte, mit der Feder gezeichnete Füll- und Streuornamente, von denen sich Felder mit Arabesken-Ornamenten abheben, die im Charakter mit der Dekoration der eben erwähnten mesopotamischen Gefäfse eine grofse Ähnlichkeit haben (vergl. Fig. 1 u. 2). Diese ornamentale Übereinstimmung der beiden aus Mesopotamien stammenden Fabrikate wird keine zufällige sein. Wenn man ferner in Betracht zieht, dafs man in diesen aus Bagdad stammenden Kairuaner Fliesen aus dem Ende des IX. Jahrhunderts auch die Vorläufer der späteren, dem XIII. Jahrhundert angehörenden persischen Lüsterfliesen erkennen kann, die zwar komplizierter in der Form und nachlässiger in der Zeichnung, dennoch in den Ornamenten eine gewisse Verwandtschaft zeigen, so gewinnt die Annahme an Wahrscheinlichkeit, dafs auch die Technik der Lüstrierung der Fayencen in Mesopotamien zuerst aufgekommen und ausgebildet ist. Von hier hat sie sich dann ebenso nach Osten, nach Persien, wie nach Westen, nach Nordafrika und Spanien, verbreitet.

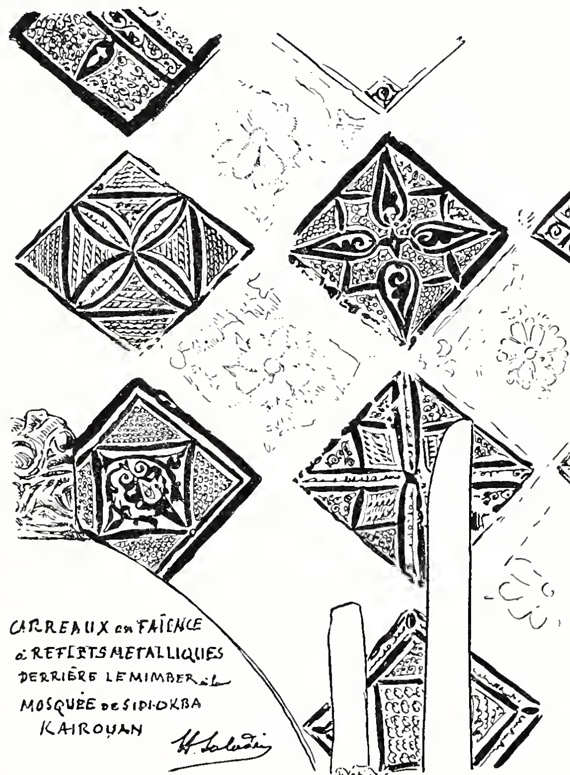


Fig. 2
Lüsterfliesen der Moschee Sidi Oqba
in Kairuan
Ende IX. Jahrhundert

Das muhammedanische Spanien stand seit der Omajjaden-Herrschaft in enger Verbindung mit den ostislamischen Ländern. Karawanen, die längs der afrikanischen Küste zogen, und Schiffahrt vermittelten diese kommerziellen Beziehungen, deren Bedeutung aus einem Briefe des in den Diensten 'Abderrahmâns III. (912—61) stehenden spanischen Juden Chasdai ibn

[1]) Les Monuments historiques de la Tunisie. I. La Mosquée de Sidi Oqba à Kairouan, par Henri Saladin. Paris 1899, p. 7 und 16, Fig. 47, pl. XXII. Vergl. auch Ary Renan: L'Art arabe dans le Maghreb. Gazette des Beaux-Arts. 1891.

Schaprut hervorgeht.[1]) Ein Teil der Nordküste Afrikas, der Maġrib mit Kairuan, trat im XI. Jahrhundert auch politisch in enge Beziehungen zu Spanien, als beide Gebiete von Marokko aus durch den Almorawiden Jûsuf ibn Tâschfîn erobert und unter der Maurenherrschaft eine Zeitlang vereinigt wurden. Nach Kairuan waren, wir wir gesehen haben, schon Ende des IX. Jahrhunderts durch einen Bagdader Töpfer Lüster-



Fig. 3
Lüstrierte Fayenceschale aus Malaga
im Besitz des Verfassers
Höhe 8 cm, Durchmesser 23 cm

fliesen gebracht und dann dort auch hergestellt worden, und von hier aus mag die Technik nach Spanien übertragen worden sein.

[1]) In der französischen Übersetzung dieses Briefes, bei Carmoly: Itinéraires de la terre sainte, Bruxelles 1847, p. 36 f. heifst es: »Nous voyons affluer des négociants des pays et des îles lointaines, notamment de l'Égypte et des contrées plus éloignées encore. Ils nous apportent des aromates, des pierres précieuses, de riches marchandises pour les princes et les grands, ainsi que tous les autres objets recherchés de l'Égypte«. — Diese Stelle ist behandelt bei W. Heyd: Geschichte des Levantehandels im Mittelalter, Stuttgart 1879, I, S. 56.

Die erste Nachricht von in Spanien gefertigten Lüsterfayencen findet sich bei dem arabischen Geographen Idrîsî[1]) in der Mitte des XII. Jahrhunderts; dann werden spanische lüstrierte Gefäfse im XIII. Jahrhundert von Ibn Sa'îd[2]) und im XIV. Jahrhundert von Ibn Baṭûṭa[3]) und Ibn al Ḫaṭîb[4]) erwähnt.

Aus diesen Nachrichten geht hervor, dafs die schon im XII. Jahrhundert in Aragonien gefertigten Lüsterfayencen in den beiden folgenden Jahrhunderten in Andalusien hergestellt wurden, und dafs hier die Hafenstadt Malaga nicht nur den Export in das Ausland vermittelte, sondern auch der hauptsächlichste Fabrikationsort war. In Andalusien war unter der Herrschaft der Almorawiden und der sie Ende des XII. Jahrhunderts ablösenden Almohaden ein maurisches Fürstentum, das Emirat von Granada, entstanden, das, der Sitz einer hochentwickelten Kultur und Kunst, sich als letztes Bollwerk des Islams in Spanien bis zum Ende des XV. Jahrhunderts gegen den Ansturm der Christenheit erhalten sollte. Malaga war die bedeutendste Hafenstadt des Landes und besafs eine grofse Handelsflotte;[5]) von hier aus wurden, abgesehen von den Lüsterfayencen, noch eine Menge anderer kunstgewerblicher Erzeugnisse Andalusiens in die ostislamischen Länder exportiert.[6]) Andalusische Architekten und Handwerker

[1]) Idrîsî, geboren 1099, schrieb sein bekanntes geographisches Werk im Jahre 1154. In diesem Werke (Description de l'Afrique et de l'Espagne, ed. Dozy et de Goeje p. 189 des arabischen Teils) sagt er von der Stadt Calatayud in Aragonien: »Es werden in ihr die vergoldeten Thongefäfse [Schüsseln] (*alġiḏâr almuḏahhab*) verfertigt, und diese werden nach allen Richtungen exportiert.« Zu *ġiḏâr* und den in den folgenden Anmerkungen vorkommenden arabischen Ausdrücken vergl. Karabacek a. a. O. p. 9 und 10.

[2]) Ibn Sa'îd lebte von 1214—1286. In einer auf ihn zurückgehenden, bei al Maqqarî (Analectes sur l'histoire et la littérature des Arabes d'Espagne, publiés par Dozy, Dugat, Krehl et Wright, Leyden 1855—60, Bd. I, p. 123/4) zitierten Stelle heifst es: »In dieser Stadt (Murcia) sowie in Almeria und in Malaga werden das seltsame, wunderbare Glas und glasierte, vergoldete Thonwaren (*wafaḫḫâr muzaǵǵaǵ muḏahhab*) verfertigt.«

[3]) Der aus Marokko gebürtige und durch seine weiten Reisen bekannte Ibn Baṭûṭa (1303—1377) berichtet (ed. Defrémery et Sanguinetti, Paris 1853/8, Bd. IV, p. 367): »In Malaga werden die wunderbaren, vergoldeten Thonwaren (*alfaḫḫâr almuḏahhab al'aǵîb*) verfertigt und bis in die entferntesten Gegenden exportiert.«

[4]) Ibn al Ḫaṭîb lebte von 1313—1374. In dem Auszuge aus seinem Kitâb mi'jâr al iḫtibâr, den F. J. Simonet im Anhange seiner »Descripcion del reino de Granada«, Madrid 1860, veröffentlichte, lesen wir bei der Beschreibung von Malaga (p. 5 des arabischen Teils): »Und seine vergoldeten Thonwaren (*wamuḏahhab faḫḫârihâ*) finden Verbreitung (*tabrîz*) in den Gegenden bis zur Stadt Tebrîz.« — Auf die Stadt Tebrîz (im nordwestlichen Persien) ist hier kein grofses Gewicht zu legen; vielmehr dürfte sie nur wegen des Wortspiels mit *tabrîz* »Verbreitung« genannt sein. Jedenfalls aber bezeugt auch diese Stelle den fernen Export der Thonwaren von Malaga.

[5]) W. Heyd, a. a. O. II, S. 712.

[6]) Ibn Sa'îd, bei al Maqqarî, a. a. O.: »Im besonderen zeichnen sich Almeria, Malaga und Murcia durch vergoldete gestreifte Stoffe aus, deren schöne Arbeit die Bewohner des Orients bewundern, so oft sie etwas davon sehen. In Tantala, im Distrikt Murcia, werden die Teppiche gemacht, die im Orient hoch im Preise stehen. In Granada und in Basta wird von seidenartigen Kleiderstoffen (*al libâs al muḥarrara*) die Art verfertigt, welche unter dem Namen »die filzartige, flauschige« (*al mulabbad*), »die karrierte, buntscheckige« (*al muḫattam*) bekannt ist und wunderbare Farben aufweist.« — Die Ausdrücke muḥarrar, mulabbad und muḫattam sind von nicht ganz sicherer Bedeutung, vergl. Dozy, Lexikon, unter: muḥarrar.

Auch sonst hören wir über einen Export, der von Malaga aus betrieben wurde. So wurden die von verschiedenen arabischen Schriftstellern gerühmten Feigen von Malaga nach al Maqqarî (a. a. O. I, p. 95) bis nach Indien und China exportiert. Vergl. auch Idrîsî, a. a. O. p. 200 (des arabischen Teils) und Ibn Baṭûṭa, a. a. O. IV, 366.

gingen nach Tunis, um hier Paläste nach dem Muster der einheimischen herzustellen (Ibn Sa'îd), deren schönstes Beispiel auf spanischem Boden sich in der Alhambra, dem Königsschlofs von Granada, erhalten hat. Aus der Mitte des XIV. Jahrhunderts stammend, zeigt dieses hervorragendste Denkmal spanisch-maurischer Kunst in seiner nur noch teilweise erhaltenen Innendekoration reiche Verwendung von keramischem Schmuck. Die Sockel der Wände sind mit einem geometrische Muster bildenden kunstvollen Fayencemosaik bekleidet, und die Fufsböden waren aus Fliesen zusammengesetzt.

Abgesehen von dieser rein architektonischen Dekoration hat sich in der Alhambra noch ein anderes Denkmal keramischer Kunstfertigkeit erhalten, der berühmte Jarro de la Alhambra, eine grofse, in Goldlüster und Blau gemalte, zweihenkelige Prachtvase.

Die Alhambra-Vase (Fig. 13) und mehrere ähnliche, heut verstreute Gefäfse sind mit den von den arabischen Schriftstellern erwähnten andalusischen Manufakturen goldlüstrierter Fayencen in Verbindung gebracht worden, seitdem man überhaupt begonnen hat, sich etwas eingehender mit der spanisch-maurischen Keramik zu beschäftigen. Vorher hatte man letztere mit italienischen Majoliken in Beziehung gesetzt, und im Jahre 1844 Riocreux, der Konservator des Musée céramique de Sèvres, ihre spanische Herkunft zuerst erkannt; dann waren einzelne Stücke gelegentlich von Auktionen[1]) behandelt worden, bis J. Marryat[2]) im Jahre 1857 die spanisch-maurischen Fayencen in seinem grofsen keramischen Werke ausführlich besprach, und endlich vier Jahre später Baron Davillier[3]) eine grundlegende Studie veröffentlichte. In dieser Arbeit werden dem XIV. Jahrhundert und der Fabrik von Malaga die Alhambra-Vase und ihre Schwestern sowie die goldlüstrierten Fliesen im Cuarto real di San Domingo in Granada (Fig. 19) zugeschrieben. Diesen geringen Bestand vermehrte Davillier,[4]) als er im Auktionskatalog der Sammlung Fortuny 1875 die von dem spanischen Maler hinterlassenen spanisch-maurischen Fayencen behandelte und unter ihnen eine grofse Vase (Fig. 10), ein Bruchstück einer solchen und vor allem eine grofse datierte Fliese (Fig. 21, jetzt im Besitz von Don G. J. de Osma in Madrid) auf die Manufaktur von Malaga zurückführte. Seitdem sind die genannten Stücke mehrfach[5]) *vermutungsweise* den Werkstätten von Malaga zugeschrieben worden, ohne dafs man jedoch ein sicheres Zeugnis dafür hatte und überhaupt eine beglaubigte Arbeit aus Malaga kannte.

II

Im Jahre 1901 fand Wilhelm Bode im italienischen Kunsthandel eine mit Lüsterfarben bemalte kleine Schüssel oder Trinkschale (Fig. 3). Der spanisch-maurische Charakter des Stückes ist beim ersten Blick unverkennbar, die Zeichnung und die goldige Farbe der Lüstrierung erinnern auffallend an die Alhambra-Vasen und die

[1]) J. Labarte: Description des objets d'art qui composent la collection Debruge-Duménil. Paris 1847. J. C. Robinson: Catalogue of the Soulages collection. London 1857.

[2]) J. Marryat: History of pottery and porcelain. London 1857. Französische Ausgabe, Paris 1866.

[3]) M. J.-C. Davillier: Histoire des Faiences hispano-moresques. Paris 1861.

[4]) Atelier de Fortuny: Notices par Baron Davillier (Faiences). Paris 1875.

[5]) Otto von Falke: Majolika. Berlin 1896, S. 64. Drury E. Fortnum: Maiolica. Oxford 1896, S. 99 ff. Richard Borrmann: Die Keramik in der Baukunst. Stuttgart 1897, S. 83. Juan F. Riaño: The industrial Arts in Spain. London 1879, S. 145 ff.

sonst bekannte mittelalterliche spanische Lüsterkeramik. Eine arabische Inschrift (Fig. 4), die sich innerhalb des Ringfuſses befindet und mit dem Malpinsel hergestellt ist, steigert das Interesse an dem Gefäſs, und das übereinstimmende Urteil derjenigen Orientalisten, welche die Inschrift prüften,[1]) lautet dahin, daſs ohne jeden Zweifel مالقة, d. h. Malaga zu lesen sei.[2])



Fig. 4
Inschrift »Malaga«
auf der Fayenceschale Fig. 3

In dem Gefäſs besitzen wir somit das erste Stück mittelalterlicher Lüsterfayence, das mit Sicherheit[3]) auf eine in Malaga befindliche Töpferwerkstatt zurückgeführt werden kann und deshalb für die Geschichte der spanisch-maurischen Keramik von besonderem Interesse ist.[4])

Das Thongefäſs ist dünn geformt und ruht auf einem Ringfuſs, von dem aus die gerade Wandung schräg aufsteigt. Innen ist es mit einer weiſs-gelblichen, auſsen mit matthellblauer Zinnglasur überzogen, auf der die Zeichnung in hellem Goldlüster steht. Im Gegensatz zu dem einfachen Muster der Auſsenseite zeigt das Innere eine reiche Ornamentierung. Die acht strahlenförmig von der Mitte zum Rande ausgehenden Felder haben abwechselnd ein Muster von symmetrisch angeordneten Arabeskenranken und von Flechtbändern. Der Grund ist dort mit Punkten, hier mit winzigem Spiralwerk ausgefüllt. Die Bandverschlingungen sowohl wie die Arabesken mit ihren an dünnen Ranken sitzenden Blättern, Palmetten und Halbpalmetten sind charakteristische Merkmale der spanisch-maurischen Dekorationskunst des XIV. Jahrhunderts, wie sie die Stuckdekorationen der dieser Zeit angehörenden Räume der Alhambra zeigen. Wenn man von den durch das Material und die Technik bedingten Unterschieden absieht, haben die verschlungenen Blattranken und Bandornamente in den Stuckreliefs des Maurenschlosses und in der Goldmalerei auf der Trinkschale denselben Stilcharakter, und das gleiche gilt, wie wir später ausführen werden, von den goldlüstrierten Prachtvasen, die einen hervorragenden Schmuck der Alhambra bildeten.

---

[1]) Die Herren Professor J. Karabacek (Wien), Dr. E. Mittwoch (Berlin), Professor B. Moritz (Kairo), Dr. Graf v. Mülinen (Berlin), Dr. H. Nützel (Berlin).

[2]) Der der arabischen Schrift Unkundige vergleiche zu dieser Inschrift Fig. 5, die Abbildung eines in der Stadt Malaga zur Zeit der Naṣriden-Herrschaft geprägten Golddinars,



Fig. 5
Golddinar aus Malaga
im K. Münzkabinet zu Berlin

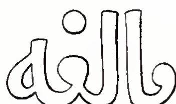


Fig. 6
Vergröſserte Prägung des
Golddinars aus Malaga (Fig. 5)

der sich im Königlichen Münzkabinet in Berlin befindet und dieselbe Aufschrift trägt (Katalog der orientalischen Münzen. Berlin 1902. Bd. II, S. 188, Nr. 806).

[3]) Über ein zweites, möglicherweise die arabische Inschrift »Malaga« tragendes Gefäſs vergleiche weiter unten (S. 122) die Ausführung über das Vasen-Bruchstück im Königlichen Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.

[4]) Der beste Kenner und erfolgreichste Sammler spanisch-maurischer Fayencen Don G. J. de Osma schrieb mir nach der Mitteilung von dem Funde am 26. Mai 1902 aus Madrid: »Je ne connaissais a u c u n e pièce pouvant être certainement attribuée à la fabrication de Malaga, sur la foi d'une marque de fabrique. Votre renseignement est donc tout à fait important.«

Vielfach finden sich hier, meist an den Thürpfosten zwischen den einzelnen Räumen des Palastes, über dem durchgehenden Sockel, kleine Nischen angebracht. Man glaubte früher, dafs sie zur Aufnahme der Schuhe dienten, die nach orientalischer Sitte vor dem Betreten eines Wohnraumes abgelegt werden müssen. Die Sprüche jedoch, welche in der Sala de las dos Hermanas zwei solche reich in Stuck ausgeführte Nischen umgeben, lassen keinen Zweifel darüber, dafs diese Nischen dazu bestimmt waren, Trinkgefäfse aufzunehmen. In den erwähnten Versen werden die Nischen redend eingeführt: Sie rühmen die Schönheit der Gefäfse, die sie mit einer edelstein- und perlengeschmückten Braut vergleichen.[1]) Wenn man auch bei diesen überschwänglichen Vergleichen den hohen Wert in Betracht ziehen mufs, den frisches Trinkwasser allgemein bei den Arabern geniefst,[2]) so ist es doch nicht glaublich, dafs diese so hoch gepriesenen Trinkgefäfse gewöhnliche Thonwaren gewesen sind. Vielmehr wird man das Kostbarste hier aufgestellt haben, was die gleichzeitige Töpferkunst auszuführen vermochte, d. h. goldlüstrierte Gefäfse. Bei der Gleichheit der Technik, bei der grofsen Verwandtschaft, die in der Dekoration zwischen den Prachtvasen und unserer Trinkschale besteht, scheint die Annahme nicht zu gewagt, dafs beide Arten von Gefäfsen zusammengehören, dafs eine Schale wie die unserige in jenen kleinen

---

[1]) Die arabischen Inschriften der Alhambra hat J. Dérenbourg im Anhang zu Girault de Prangeys »Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores«, Paris 1841, bearbeitet. Hier kommen in Betracht die Inschriftgedichte Nr. 5, 6, 7, 8 und 13. Die vier ersten befinden sich nicht, wie man nach den Angaben Dérenbourgs annehmen mufs, in der Sala de Embajadores, sondern, wie sich aus dem Werke von Owen Jones (Plans, elevations etc. of the Alhambra. London 1842) ergiebt, in der Sala de las dos Hermanas. Angeführt seien hier die beiden ersten Verse des Gedichtes Nr. 5 (p. XI des Appendix von Dérenbourg):

»Ich bin der geschmückte Platz einer Braut, voll Schönheit und Vollkommenheit,
Sieh das Gefäfs, und du wirst den Vorzug der Wahrheit in meinen Worten erkennen.«

Gedicht 8 (p. XIV des Appendix):

»Fein gearbeitet haben die Finger eines Künstlers meine Verzierung, nachdem die Perlen meiner Krone aneinandergereiht worden sind,
Und ich gleiche dem Throne einer Braut und übertreffe ihn noch: siehe ich verbürge das Glück der Gatten.
Kommt jemand zu mir, sich über Durst beklagend, so ist die Hülfe, die ich biete, reines, süfses, angenehmes, ungemischtes Wasser.
Es ist, als ob ich der Regenbogen wäre, wenn er sichtbar wird, während die Sonne unser Herr Abû l Ḥaǧǧâǧ ist.
Nicht möge er aufhören, eine wohlbewahrte Stätte der Versammlung zu bilden, so lange als das Haus Gottes der Versammlungsort der Pilger ist.«

Vergl. auch die Inschrift in einem Schlofs bei Malaga (nach Ibn el Ḫaṭîb, zitiert von Dérenbourg, p. XI des Appendix, Anmerkung 1):

»Ich bin eine Krone wie ein Neumond, ich bin ein vollkommener Thron,
Geschmückt ist das Gefäfs hier innen, wie eine Braut voll Stolz,
Die Freigebigkeit meines Herrn, des Naṣriden, hat mich mit Vollkommenheit begabt.«

Vergl. auch die Nachdichtungen dieser Verse bei Gr. v. Schack: Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sizilien, Bd. II, S. 353 f.

[2]) Treffend bemerkt Karl Justi (Diego Velasquez, I, S. 138) bei der Beschreibung des »Wasserträgers von Sevilla«: »Zum vollen Eindruck des Bildes gehört die associative — patriarchalisch-orientalische — Köstlichkeit des reinen Quellwassers im wasserarmen Andalusien mit seinem afrikanischen Sommer.«

Nischen der Alhambra gestanden hat, und dafs man aus ihr das Wasser trank, das in den grofsen Prachtvasen aufbewahrt wurde.[1])

Einer der Verse an den Nischen der Sala de las dos Hermanas erwähnt den Sultan Abû l Ḥaǧǧâǧ Jûsuf I. (1333—1354), den Erbauer dieses prächtigsten Teiles des Königsschlosses. Derselben Zeit, der Mitte des XIV. Jahrhunderts, dürfte auch die in Malaga gefertigte Trinkschale angehören.

III

Die Gruppe von Vasen, die man allgemein nach ihrer bekanntesten Repräsentantin Alhambra-Vasen nennt, bezeichnen, wie wir schon erwähnt haben, den Höhepunkt in der mittelalterlichen spanischen Lüsterkeramik. Sie zeigen alle die gleiche, an den antiken Pithos erinnernde Form: eiförmigen Körper mit zwei schmalen, massiven Henkeln, die über die Hälfte des hohen Halses emporragen. Der spitz zulaufende, nur auf einer schmalen Basis ruhende Fufs ist meist horizontal geriefelt.

Nach dem Zeugnis von Don Rafaël Contreras[2]) haben sich aus muhammedanischer Zeit stammende, gleichgeformte Gefäfse in Privathäusern von Granada, Cordova und Sevilla erhalten, meist in zerbrochenem Zustande. In einem Fufsgestell ruhend, dienten sie als Wasserbehälter und waren, wie die meisten zu diesem Zweck geformten Thongefäfse, unglasiert.[3]) An die Alhambra-Vasen erinnernde, aber mehr gedrungene Form haben die Tinaja genannten, dem Mittelalter und der Renaissancezeit angehörenden Krüge, die nach Riaño (a. a. O. p. 165) in den Provinzen Andalusien und Toledo häufig gefunden werden und in Toledo und Sevilla hergestellt sein sollen.[4]) Der Körper ist meist mit Reliefornamenten im maurischen und Mudejar-Stil und mit Inschriftmedaillons

[1]) Gegenüber einem etwaigen Einwande, dafs in den oben angeführten Versen das in den Nischen aufgestellte Gefäfs meist als ibrîq d. h. als eine mit Schnauze und Henkel versehene Kanne (vergl. die Lexika von Dozy und Lane) bezeichnet ist, sei auf den Vers 2 im Gedichte 7 des Appendix von Dérenbourg a. a. O. verwiesen, wo von einem inâʾ in dem gleichen Zusammenhange die Rede ist.

Der Liebenswürdigkeit von Don G. J. de Osma in Madrid verdanke ich die Photographien von zwei kleinen goldlüstrierten Fayencekannen, die man in Granada gefunden hat, und auf die die Bezeichnung ibrîq passen würde. Beide Gefäfse, von denen eins Fig. 7 wiedergiebt, zeigen, soweit die Photographien erkennen lassen, keine sehr sorgfältige Ausführung in der ornamentalen Dekoration. Die Muster der vertikal über den Körper laufenden Streifen stimmen mit denen der »Malaga« bezeichneten Schale und der Alhambra-Vasen, wie sich später ergeben wird, auffallend überein. Auf den Inschriftbändern am Halse liest man wiederholt *al ʿâfijâ* (»Gesundheit«, »Heil«) العافيا. Dasselbe Wort findet sich in ähnlicher Form auf dem Vasenfragment des Königlichen Kunstgewerbe-Museums in Berlin (Fig. 17 u. 18). Eine grofse Anzahl von gleich geformten und ähnlich dekorierten Lüsterkannen und -schalen wurde vor kurzem in Pula in Sardinien gefunden (F. Nissardi: Scoperta di Ceramiche medievoli; Le Gallerie Nazionale, Vol. III, p. 280 ff.). Eine dieser Kannen giebt Fig. 8 wieder, nach einer Abbildung bei Henry Wallis (The oriental Influence etc. Fig. 51). Es ist in hohem Mafse wahrscheinlich, dafs es sich auch hier um mittelalterliche Erzeugnisse derselben spanischen Fabrik, vermutlich der von Malaga, handelt.

[2]) Vergl. den Brief vom 7. 12. 1873 an Don Juan de Dios de la Rada y Delgado. (Museo Español de Antigüedades. Madrid, 1875. Tomo IV, p. 80.)

[3]) Ein grofses, amphorenartiges, unglasiertes Thongefäfs sehen wir auf Diego Velasquez' »Wasserträger von Sevilla« dargestellt.

[4]) Exemplare finden sich in den Museen von Cordoba und Madrid und im South-Kensington-Museum in London.

bedeckt. Die Weinlaubranken auf dem in Fig. 9 wiedergegebenen Exemplar weisen darauf hin, dafs das Gefäfs als Weinbehälter gedient hat.

Der Umstand, dafs die sogenannten Alhambra-Vasen mit einer jedes Verdunsten des Wassers verhindernden Glasurschicht überzogen sind, macht sie als Wasserbehälter weniger brauchbar wie die unglasierten und dadurch das Wasser kühl erhaltenden Thongefäfse. Sie haben einen mehr dekorativen Zweck und dienten als glänzende, mit ihrer Umgebung übereinstimmende Schmuckstücke der prächtigen Räume des Königsschlosses.

Wohl das früheste und schönste Exemplar ist die Vase der Eremitage in St. Petersburg (Fig. 10). Sie stammt aus der Sammlung des Malers Fortuny[1]), der sie in der



Fig. 7
Lüstrierte Fayencekanne
aus der Werkstatt von Malaga
gefunden in Granada



Fig. 8
Lüstrierte Fayencekanne
aus der Werkstatt von Malaga
gefunden in Pula in Sardinien

Kirche des Ortes Salar bei Granada als Untersatz eines Weihwasserbeckens gefunden hatte. Die Dekoration des Vasenkörpers besteht, abgesehen von dem unteren Teile, den ein Schuppenmuster bedeckt, aus konzentrischen Bändern, deren unterstes sarazenisches Rankenwerk enthält, dann folgen eine kufische Inschrift in grofsen Lettern, darüber runde Medaillons mit kufischen Buchstaben und endlich eine Nesḫî-Inschrift. Kleine Borten mit Flechtbändern leiten zum Halse über. Auf den beiden Henkeln ist eine Standarten- oder Hellebardenspitze dargestellt, die oben in eine Hand ausläuft.[2])

Das untere Schriftband enthält in steter Wiederholung fünf Buchstaben, von denen der erste sicher ein ʿain, der dritte ein fâ und der letzte ein hâ ist. Der zweite

[1]) Die im oben (S. 108) angeführten Katalog S. 95 f. publizierte Abbildung der Vase giebt eine eigenhändige Zeichnung Fortunys wieder. Der Maler hatte in Rom einen bronzenen, im maurischen Stil gehaltenen Vierfufs nach eigenem Entwurf als Untersatz der Vase giefsen lassen, der sich jetzt auch in Petersburg befindet. Die phantastischen Tierköpfe daran erinnern an die Löwenköpfe an der Fontäne im Patio de los Leones der Alhambra.

[2]) Die Hand ist ein Symbol des Islams und seiner fünf Gebote: Gebet, Almosengeben, Fasten, Pilgerfahrt nach Mekka, Kampf gegen die Ungläubigen. Die Darstellung der Hand findet sich in Relief über der Puerta de Justicia in der Alhambra.

dürfte ein elif und der vierte ein jâ sein, und somit wäre das immer wiederkehrende Wort عافية (*ʿâfija*) »Gesundheit, Heil« zu lesen. Dieses Wort ist wohl auch in den über dem Schriftband befindlichen Medaillons enthalten.

Betrachten wir die Ornamentik auf der Petersburger Vase, so sehen wir die engste Übereinstimmung mit der »Malaga« bezeichneten Schale: das gleiche, an dünnen Ranken sitzende Arabeskenwerk, die gleiche Füllung des Hintergrundes durch Punkte oder kleine Spiralranken, dieselben Bandverschlingungen, die — eine besonders auffällige Übereinstimmung — in den acht Feldern des Halses ebenso wie im Innern der Schale mit gleich vielen Arabeskenmustern abwechseln. Diese Gleichartigkeit in der Dekoration beider Stücke macht uns die Annahme derselben Werkstatt in hohem Maſse wahrscheinlich, und wir können deshalb mit ziemlicher Sicherheit auch für diese Vase Malaga als Herstellungsort annehmen.[1]

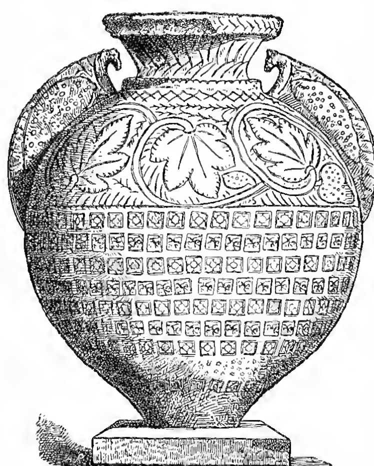


Fig. 9
Tinaja, Fayencekrug aus Andalusien
South-Kensington-Museum in London

Am nächsten steht diesem Petersburger Stück die jetzt im Museum von Palermo aufgestellte Lüstervase (Fig. 11).[2] Wie erstere vollständig intakt erhalten, zeigt dieses Stück die gleiche Anordnung im Muster: in der Mitte ein breites Schriftband mit buchstabenähnlichen, aber rein ornamentalen, sich stets wiederholenden kufischen Zeichen, schmaleren Borten mit Arabeskenranken und Schuppenmuster am unteren Teile des Körpers. Übereinstimmend gezeichnetes Rankenwerk füllt die Fläche der Henkel, deren Spitzen ebenso wie die Profilierung des Halsrandes und die Form des Halses selbst bei beiden Stücken so vollständig übereinstimmen, daſs man die Herkunft aus derselben Werkstatt hier annehmen muſs, und berechtigt ist, auch diese Vase der Fabrik von Malaga zuzuschreiben.

Eine dritte, im National-Museum von Stockholm aufgestellte Vase (Fig. 12) hat mit den beiden erstgenannten groſse Verwandtschaft, wenn auch die Dekoration

---

[1]) Rafaël Contreras (L'Alhambra, l'Alcazar et la grande Mosquée d'Occident. Madrid 1889, p. 296) kommt im Hinblick auf das Material der Vase zu demselben Resultat: »Ce n'était point un vase Grenadin que cet autre acquis par Don Mario Fortuny provenant de l'Eglise du Salar, qui, à en juger par son argile, dut être fabriqué dans l'ancienne ville de Malaga, où il s'en faisait de très-beaux ainsi qu'à Valence, à reflets métalliques.« Auch Don Juan de Dios de la Rada y Delgado (Museo Español de Antigüedades. IV, p. 88) denkt an die Herstellung dieser Vase in Malaga.

[2]) Die Vase stammt aus der Stadt Mazzara in Sizilien, wo sich im Jahre 1877 (Meyers Reisebücher, Unteritalien und Sizilien II, S. 323) noch zwei »schöne, über 1 m hohe orientalische Terrakottavasen« befanden, im erzbischöflichen Palast und beim Conte Burgio. Letztere Vase scheint mit der jetzt im Museum von Palermo befindlichen identisch zu sein. Fortnum (a. a. O. p. 114) erwähnt beide Vasen als »Siculo-moresque wares«; sie befänden sich in Mazara, im Hause des Count Giovanni Burzio und in der Sakristei der Kirche Madonna del Paradiso. Die Vase ist publiziert bei Henry Wallis (The oriental Influence etc. Fig. 37). Diese Abbildung, welche nur den allgemeinen Eindruck wiedergiebt, zeigt den Körper der Vase fälschlich unten spitz zulaufend. Die Palermitaner Vase hat dieselbe Form wie die Petersburger. Eine nähere Auskunft über dieselbe verdanke ich Herrn Dr. Oskar Wulff (Berlin).



Fig. 10
Lüstrierte Prachtvase
aus der Werkstatt von Malaga
Museum der Eremitage in St. Petersburg
Höhe 1,17 m

weniger charakteristisch behandelt ist.[1]) Das breite kufische Schriftband in der Mitte des Körpers fehlt, oder vielmehr es ist zu einer Borte verkümmert, die ornamental behandelte kufische Schriftzüge enthält, aber weder in der Gröfse noch sonst in irgend einer Weise unter den anderen ornamentalen Borten und Flechtbändern hervortritt. Der Hals zeigt die übliche achtflächige Einteilung und in der Dekoration wiederum abwechselnd Flechtbandmuster und Arabeskenwerk, das hier flüchtiger und charakterloser wie auf den beiden anderen Vasen gehalten ist. Die Henkel bedeckt eine schachbrettartige, aus Flechtbändern gebildete Musterung. Die Inschriftborte mit Nesẖî-Charakteren oben am Vasenkörper wird durch den breiten Epheukranz einer aus der Mitte des XVIII. Jahrhunderts stammenden Bronzemontierung, bei der ein vortrefflich modellierter Drache die Stelle des einen fehlenden Henkels einnimmt, fast vollständig verdeckt. Auf der Photographie lassen sich nur wenige Buchstaben erkennen; ebenso auf einer mir zur Verfügung stehenden Pause. Die Spuren des letzten in Fig. 12 sichtbaren Wortes scheinen auf الرحيم oder الرحمن (»der Barmherzige«) zu deuten. Auch der Rand des Halses ist mit einfach profilierten, von Maskerons getragenen Bronzeleisten bedeckt, und der Fufs steckt in einer aus Blättern gebildeten Hülse, die auf einem Marmorsockel ruht. Die Glasur der Prachtvase ist mehrfach abgesprungen. Der Lüster hat eine mehr gelbliche wie goldige Färbung, was auf Fehler beim Brennen zurückzuführen ist.

Wann und auf welche Weise dieses unzweifelhaft auch aus den Werkstätten von Malaga hervorgegangene Lüstergefäfs nach Schweden gelangt ist, weifs man nicht.

[1]) Eine farbige Abbildung bei A. Darcel et Henri Delange: Recueil de Faiences italiennes. Paris, 1869. Pl. 4. Auf der Pariser Ausstellung 1900 hatte die italienische Firma Pio Fabri eine moderne Nachbildung der Stockholmer Vase ausgestellt (abgebildet in der Zeitschrift Arte Italiana. 1900. p. 41. Fig. 87).

Bis zum Jahre 1866 befand es sich im Schlofs Drottningholm und gehörte wahrscheinlich zu der bedeutenden Sammlung der kunstsinnigen Königin Lovisa Ulrica, der Schwester Friedrichs des Grofsen, die dieses Schlofs bewohnte.[1])

Einen von diesen drei Stücken abweichenden Typus vertritt die berühmteste spanisch-maurische Prachtvase »El jarro de la Alhambra« (Fig. 13). Sie zeigt weniger strenge Formgebung, was sich u. a. in der leichten Einbiegung des schmaler gebildeten Halses zu erkennen giebt. Die Spitze des Henkels — auch bei diesem Stück fehlt der eine Henkel — berührt den Hals, während bei den meisten anderen Exemplaren ein mehr oder minder gröfserer Zwischenraum vorhanden ist. Neben dem Lüster tritt nun hier in der Bemalung die blaue Farbe gleichberechtigt auf, und abgesehen von dem Vasenhalse, dessen Dekoration gleich geblieben ist, trägt die sonstige Zeichnung einen von den oben genannten Vasen vollständig abweichenden und neuen Charakter. Von den konzentrischen Borten hat man Abstand genommen, und nur ein schmales, die Mitte des Körpers umspannendes Schriftband erinnert an dieses Dekorationsmotiv. Es teilt den Vasenkörper in zwei verschieden behandelte Hälften: oben grofse halbkreisförmige Medaillons, in denen sich je ein Paar überschlank gezeichneter und stilisierter Antilopen[2]) auf einem Hintergrunde von Arabeskenranken gegenüberstehen; den unteren Teil des Körpers und den Henkel füllen Medaillons und Borten mit Arabes-



Fig. 11
Lüstrierte Prachtvase
aus der Werkstatt von Malaga
Museum in Palermo
Höhe 1,17 m

[1]) Diese Mitteilungen sowie die oben erwähnte Pause der Vaseninschrift verdanke ich der Güte des Herrn John von Böttiger, Intendanten der Königlichen Kunstsammlungen in Stockholm. Fig. 12 ist nach einer mir von Herrn Dr. F. R. Martin in Stockholm in liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellten Photographie angefertigt worden.

[2]) Als solche sind diese nicht deutlich charakterisierten, phantastischen Vierfüfsler meist bezeichnet worden. Riaño (a. a. O. p. 156) schliefst aus dem Umstande, dafs Antilopen in Spanien nicht vorkommen, ihre Darstellung in der persischen Kunst aber häufig ist, dafs die Vase möglicherweise aus dem Osten nach Spanien gekommen oder von persischen Töpfern hergestellt sei. Als ferneres Argument für die persische Herkunft führt Riaño eine Stelle aus Ibn Baṭûṭa an, »that several Persians of importance had settled at Granada; and it is highly probable that a direct communication existed between these two countries«. Riaño meint offenbar die Stelle: Ibn Baṭûṭa a. a. O. IV, p. 373, in der aber nicht von Handwerkern, auch nicht von »Persians of importance«, sondern von frommen Pilgern die Rede ist, die als fuqarâ bezeichnet werden. Die Stelle lautet wörtlich: »Und in Granada giebt es eine Menge persischer Armer (*fuqarâ*), welche die Stadt zu ihrem Wohnsitze gemacht haben, da sie ihrer Heimat ähnlich ist«. Hierauf werden noch die Namen von einigen von ihnen angegeben.

ken und Inschriften. Diese enthalten eine stete Wiederholung von اليمن والاقبال (*aljumn wal-iqbâl*) »Glück und Heil«. Manchmal findet sich auch das Wort العز (*al'izz*) »Sieg«, (so z. B. vor der Rosette im Antilopenmedaillon, ebenso rechts unten). Über aljumn wal-



Fig. 12
Lüstrierte Prachtvase
aus der Werkstatt von Malaga
National-Museum in Stockholm
Höhe 1,25 m



Fig. 13
Lüstrierte Prachtvase
aus der Werkstatt von Malaga
Museum der Alhambra in Granada
Höhe 1,36 m

iqbâl vergl. auch weiter unten S. 122. Nur kleinere Dekorationsmotive sind in vollem Goldlüster gemalt, während die sonstige breit angelegte Zeichnung entweder aus dem Goldgrunde weifs ausgespart oder in blauer Farbe mit Lüsterkonturen ausgeführt ist. Der Hintergrund zeigt meist die gelbliche Farbe der Glasur, doch kommen auch blau gefärbte Flächen vor. Trotz dieser Verschiedenheiten in der Dekoration sind doch wieder mehrere Berührungspunkte mit den anderen Vasen vorhanden (z. B. die gleiche

Behandlung des Vasenhalses, die Belebung des Hintergrundes durch kleine Füllornamente, die gleich gezeichneten Flechtbänder), die es uns wahrscheinlich machen, dafs es sich auch hier um die gleiche Werkstatt, also die von Malaga, handelt, wenn auch um eine spätere Periode. Während für die ersteren Stücke die Mitte des XIV. Jahrhunderts, dürfte für die Alhambra-Vase die zweite Hälfte desselben Jahrhunderts als Entstehungszeit in Frage kommen.



Fig. 14
Lüstrierte Prachtvase
ehemals in der Alhambra von Granada
(nach einem Stich von 1785)

Der Spanier Don Juan de Dios de la Rada y Delgado glaubt an die Herstellung der Vase in Granada selbst.[1]) Es habe zur Zeit der Naṣriden-Herrschaft Töpferwerkstätten in Granada gegeben — woran wohl niemand zweifeln wird; ferner sei das Material eine »Mischung des roten Thoneisensteins des Cerro del Sol (eines Berges bei Granada) und des gelben Töpferthons des Rio Beiro«. Sollte das Thonmaterial wirklich mit solcher Sicherheit in dem *gebrannten* Scherben erkannt werden können? Der spanische Gelehrte ist endlich auch der Meinung, dafs die Alhambra-Vase nicht zur Gattung der Lüsterfayencen (*reflejos dorados*) gehöre, da es sich bei ihr nur um eine Malerei in *gelber* Farbe handele, die einen goldigen Eindruck (*amarillo que parece dorado*) hervorrufe. Solche Ware habe man nach dem Zeugnis des spanischen Chronisten Marineo Siculo[2]) noch im XVI. Jahrhundert in Toledo gefertigt; sie sei nicht wie die Lüsterware zweimal, sondern nur einmal bemalt und gebrannt worden. Auch Contreras scheint diese Hypothese geteilt zu haben, die aber, wie Don Juan de Dios zwei Jahre später in der gleichen Kunstzeitschrift erwähnt, keine allgemeine Zustimmung fand.

Um die Ansicht, dafs es sich bei der Alhambra-Vase um keine Lüsterware handelt, zurückweisen zu können, ist es nötig, auf ihre Technik kurz einzugehen.

---

[1]) Museo Español de Antigüedades. IV. p. 79 ff. Jarron árabe que se conserva en la Alhambra de Granada.

[2]) Marineo Siculo: De las cosas memorabiles de España. Alcalá de Henares 1539. Lib. I. Fol. V.

Die spanischen Lüsterfayencen gehören ebenso wie die gleichartige ostislamische Keramik zu der Gattung der *echten* Fayencen, bei der man eine undurchsichtige, zinnhaltige Glasur verwandte. Auf dieser im ersten Brande erhärteten Glasur wird der Goldlüster aufgemalt und durch einen zweiten schwächeren Brand, den sogenannten Muffelbrand, befestigt. Über diese Herstellung der spanischen Lüstergefäfse besitzen wir ein zwar erst aus dem XVI. Jahrhundert stammendes Rezept,[1]) das aber im grofsen und ganzen auch für das Mittelalter zutreffend sein wird. Moderne Keramiker meinen, dafs sich die Irisation unter einer Rufsschicht bildete, die beim zweiten Brande infolge von Rauch, den man in den Ofen liefs, entstand.[2]) Im Gegensatz zu den spanischen Arbeiten des XVI. und XVII. Jahrhunderts, deren Goldglanz stark rötlich schimmert, zeigt die mittelalterliche Lüsterfarbe einen zarteren, gelb-goldigen Ton, was mit dem mehr oder weniger grofsen Quantum von Silber und Kupfer in der Mischung zusammenhängen soll. Die Fabrikation von Lüsterware war stets mit besonderer Kunstfertigkeit verbunden und galt als Geheimnis, das sich in bestimmten maurischen Familien und Töpferwerkstätten vererbte und dessen Erlernung geraume Zeit in Anspruch nahm.[3]) Das Brennen des matten und zarten Lüsters der mittelalterlichen Ware

---

[1]) Relacion del Viaje hecho por Felipe II en 1585 à Zaragoza, Barcelona y Valencia, escrita por Henrique Cock. Publicada por A. Morel-Fatio y A. Rodriguez Villa. Madrid 1876, p. 30 ff. »Fast alle Bewohner dieser Stadt (Zaragoza) sind Töpfer, und alle Thonwaren, die in Zaragoza verkauft werden, werden hier in folgender Weise verfertigt. Zuerst bringen sie die Gefäfse aus einem bestimmten Material, das ihnen der Erdboden gewährt, in die gewünschte Form; sodann brennen sie sie in einem Ofen, der für diesen Zweck bereit ist, nehmen sie darauf fort, um sie mit weifsem Glanz zu versehen und sie zu glätten, und machen aus bestimmten Materialien in folgender Weise eine Mischung: eine Arroba Blei, mit welchem sie drei bis vier Pfund Zinn mischen und ebensoviel Pfund von einem bestimmten Sand, den man dort findet. Aus all diesen Materialien machen sie eine gallertartige Masse, brechen sie in kleine Stücke, mahlen diese zu Mehl und behandeln sie alsdann wie Pulver; dieses Pulver mischen sie mit Wasser und ziehen dann die Gefäfse hindurch. Alsdann brennen sie sie zum zweiten Mal im Ofen, und infolge dieser Hitze bewahren sie ihren Glanz. Damit aber das Gefäfs vergoldet sei, nehmen sie sehr starken Essig, mischen ihn mit zwei Rial pulverisiertem Silber, Zinnober, rotem Ocker und ein wenig Kupfer. Ist alles gemischt, dann zeichnen sie mit einer Feder auf die Oberfläche jede Verzierung, die sie wünschen, und bringen sie zum dritten Mal in den Ofen, und nun werden sie mit einem Goldlüster versehen, den sie nicht verlieren können, auch wenn sie in Stücke zerbrechen. Dies haben mir die Töpfer selbst erzählt.«

Riaño giebt von dieser Stelle (a. a. O. p. 149/50) eine teilweise ungenaue englische Übersetzung. Besonders ist zu beachten, dafs er den letzten Bestandteil der Lüstermischung »alambre« mit »wire« (Draht) übersetzt. Natürlich kann »alambre« in diesem Zusammenhange nur »Kupfer« sein, während die zweite Bedeutung von »alambre« »Draht« hier sinnlos ist. — In dem Rezept für die erste Mischung ist »yelo« fälschlich mit »Eis« übersetzt. »Una masa come de yelo« kann hier nur eine »gallertartige Masse« bedeuten.

[2]) Théodore Deck (La Faïence, Paris, Quantin, p. 234) schreibt über die Herstellung von Lüsterfayencen: »On enfourne les pièces dans un petit four où la flamme passe . . . . ., on chauffe doucement à la fumée, ce qui a pour objet de former un silicate de protoxyde de cuivre avec reflet métallique. . . . . Le décor des pièces sort du four sous une couche noire qu'on enlève avec des chiffons.« — Georges Vogt (La Porcelaine. Paris, Quantin, p. 222) giebt als Rezept für modernes Lüsterporzellan an, dafs man beim Brande der aus Ocker, Kupfer und Silber bestehenden Lüsterschicht eine Leuchtgasflamme in den Ofen lassen müsse.

[3]) Davillier (Atelier de Fortuny etc., p. 91) publiziert einen aus dem Jahre 1507 stammenden arabischen Kontrakt, worin ein maurischer Töpfer von Calatayud, Verfertiger von Lüsterwaren (obra dorada), sich verpflichtet, einem Landsmanne sein Handwerk in 4 1/2 Jahren beizubringen.

verlangte besondere Aufmerksamkeit, damit nicht in einer zu starken Hitze der Lüster verbrannte und dann nicht mehr goldig-irisierend, sondern mattgelb und stumpf wurde. Dies ist bei mehreren mir bekannten Stücken, z. B. bei dem im Berliner Kunstgewerbe-Museum befindlichen Fragment einer Vase, der Fall (Fig. 17 u. 18). Die Goldlüstrierung ist hier infolge eines Fehlers beim Brennen mifsraten, und dasselbe gilt von dem Jarro de la Alhambra, der trotzdem zu der Gattung der echten Lüsterfayencen gerechnet werden mufs. Seiner Zuweisung an die Werkstatt von Malaga steht deshalb auch technisch nichts im Wege.

Die Vase kam, der Tradition nach mit Goldstücken angefüllt, mit mehreren anderen zusammen, während des XVI. Jahrhunderts in der Boveda de las Nimfas,



Fig. 15
Lüstrierte Prachtvase (obere Hälfte)
aus der Werkstatt von Malaga
Museo arqueológico nacional in Madrid



Fig. 16
Lüstrierte Prachtvase (obere Hälfte)
aus der Werkstatt von Malaga
im Römischen Kunsthandel

einem Gewölbe unter dem Comares-Turm, zum Vorschein. Im Jahre 1764 spricht Juan de Echeverria in seiner Beschreibung von Granada[1]) von zwei Vasen, die zusammen mit drei bis vier Stücken einer dritten Vase auf der Südterrasse des Schlosses im Garten de los Adarves standen. Eine dieser beiden Vasen soll im Jahre 1820 zerschlagen worden sein, und ihre Scherben dienten als Blumentöpfe, bis auch sie spurlos verschwanden.[2])

[1]) Paseos por Granada. Granada 1814. I, p. 192. Die Stelle ist übersetzt bei Davillier (Histoire etc.) p. 15—17.

[2]) Nach Marryat (a. a. O.), der sich auf eine Notiz des englischen Reiseschriftstellers M. Ford stützt, soll die zweite Vase durch eine französische Dame ins Ausland gebracht worden sein. Davillier (a. a. O.) behauptet dagegen, dafs eine englische Dame aus Gibraltar die Stücke mit sich genommen habe; Pasqual de Gayangos berichtet in dem erwähnten Werk von Owen Jones, dafs man die Bruchstücke an einige Reisende verkauft habe.

Théophile Gautier beklagt im Jahre 1840 den Mangel an Sorgfalt, mit der man die kostbare Vase aufbewahre, »ce monument d'une rareté inestimable qui ferait a lui seul la gloire d'un musée«.[1]) Erst die Renovierung des Schlosses, welche seit den dreifsiger Jahren des vorigen Jahrhunderts von Rafaël Contreras begonnen und von seinem Sohn und Enkel fortgeführt wurde, verschaffte auch der Vase eine würdige Aufstellung. Sie ist jetzt in einem kleinen, als Museum des Schlosses eingerichteten Raum neben dem Löwenhofe untergebracht.[2])

Die zweite, bis 1820 erhaltene Alhambra-Vase kennen wir aus einem Stich in dem erwähnten Werke von Lozano (Fig. 14). Soweit man dieser anscheinend ungenauen Darstellung trauen kann, glich diese Vase in der Form der anderen, nur mit dem Unterschiede, dafs die Henkel an der Innenseite gezackt waren, ein Motiv, dem wir in der spanisch-arabischen Architektur häufig, z. B. am Hufeisenbogen begegnen. Die Dekoration zeigt ganz neue Motive: auf den Henkeln naturalistische Blattranken mit Vögeln, auf dem Körper statt der Antilopen je drei runde Medaillons mit Wappenschildern und der in der Dekoration der Alhambra so oft vorkommenden Devise des Königreichs Granada:

لا غالب الاّ الله »Es giebt keinen Sieger aufser Gott«.

Aus der Alhambra soll ferner das Bruchstück einer Vase stammen, das sich jetzt im Museo provincial von Granada befindet. Der Hals und beide Henkel sind abgebrochen. Der Körper ist vertikal geriefelt und zeigt Spuren von Goldlüsterbemalung.[3])

Vertikal geordnete Dekoration des Vasenkörpers finden wir ferner bei einer seit 1875 im Museo arqueológico nacional von Madrid aufgestellten Vase,[4]) die aus der Nähe von Jaën, nördlich von Granada, stammen soll (Fig. 15). Neben dem Goldlüster ist dieses Stück auch in blau dekoriert, was, abgesehen von dem übereinstimmenden Stilcharakter der Ornamente, dazu berechtigt, auch diese Vase mit der Alhambra-Vase in Verbindung zu bringen und dieselbe Herkunft anzunehmen. Don Juan de Dios, der die Alhambra-Vase Granada zuschreibt, läfst diese ebenfalls an ihrem Fundorte, in Jaën, entstanden sein. Bei seiner Beweisführung spielt wieder das Material eine grofse Rolle — ein Gebiet, auf das wir ihm nicht folgen können. Auch diesem Stück wird die Zugehörigkeit zu den lüstrierten Gefäfsen abgesprochen. Don Juan führt

[1]) Voyage en Espagne, p. 223.

[2]) Die erste Darstellung der Alhambra-Vase bildet ein Stich in dem grofsen Tafelwerk von P. Lozano: Antigüedades Arabes de España, Madrid 1785. Taf. XVIII. Diese Abbildung ist in verschiedene spätere Werke übergegangen. Die besten farbig ausgeführten Abbildungen enthalten die erwähnte Publikation von Owen Jones (T. II, Pl. XLV) und der Aufsatz im Museo Español de Antigüedades, Tomo IV; vorzügliche photographische Aufnahmen haben in neuester Zeit J. Laurent y Cia in Madrid hergestellt.

Moderne Nachbildungen der Alhambra-Vase wurden durch die Manufaktur von Sèvres im Jahre 1842 und ferner von Théodore Deck angefertigt. Letzteres Stück befindet sich im South-Kensington-Museum. In Granada selbst ist vor etwa 20 Jahren im Stil der Alhambra-Vase eine Fayencevase mit Lüsterbemalung hergestellt worden (Nr. B. 1361 des Laurentschen Kataloges), die wenig gelungen zu sein scheint.

[3]) Abgebildet in Holzschnitt im Museo Español de Antigüedades. IV, p. 70 und VI, p. 435. Die Höhe dieses Vasenbruchstücks beträgt 0,80 m.

[4]) Eingehend behandelt von Don Juan de Dios de la Rada y Delgado im Museo Español de Antigüedades. Tomo VI, p. 435 ff. Eine farbige Tafel ist hier beigefügt. — Die Darstellung in Fig. 15 giebt den oberen Teil der Vase nach einer Photographie wieder, die ich der Güte von Don G. J. de Osma in Madrid verdanke.





Fig. 17 und 18
Fragment einer lüstrierten Prachtvase
aus der Werkstatt von Malaga
K. Kunstgewerbe-Museum in Berlin

wiederum Marineo Siculo (a. a. O.) als Zeugen vor, der berichtet, dafs in Jaën »buenas vasijas de toda suerte«, d. h. lüstrierte und nicht lüstrierte Gefäfse hergestellt seien. Zu letzteren rechnet der Spanier die Vase im Madrider Museum, obgleich die farbige Darstellung, die seinem Aufsatze beigefügt ist, an der Lüstermalerei nicht zweifeln läfst, die freilich ebenso wie bei der Alhambra-Vase im Brande mifsglückt und vielfach abgesprungen zu sein scheint. Der ornamentale Charakter der Dekoration und ihre Übereinstimmung mit der Malaga-Schale macht die Herkunft des Stückes aus derselben Werkstatt nicht zweifelhaft.

Eine sichere Lesung der Inschrift, die sich auf dieser Vase findet, läfst sich aus der mir von Don G. J. de Osma gütigst zur Verfügung gestellten Pause nicht gewinnen. Mit Sicherheit kann man auf ihr nur die Worte السعد und سعادة (»Glück«) erkennen. Aber ebenso sicher zeigt die Pause die Unmöglichkeit der von Don Eduardo Saavedra (Museo a. a. O. p. 459) vorgeschlagenen Lesung.

Im Römischen Kunsthandel, in der Galleria Simonetti, befindet sich gegenwärtig eine spanisch-maurische Lüstervase, deren Oberteil Fig. 16 wiedergiebt. Nur auf dem Halse scheint die Dekoration gut erhalten zu sein, und sie berechtigt uns, auch dieses Stück Malaga zuzuschreiben. Ob hier neben dem Goldlüster auch Blaumalerei zur Verwendung gekommen ist, wissen wir nicht, und wir können über die Herkunft des Stückes keine Angaben machen.[1])

Das Bruchstück einer weiteren Vase wurde im Jahre 1900 aus dem Pariser Kunsthandel von Julius Lessing für das Königliche Kunstgewerbe-Museum zu Berlin erworben. Es ist der obere Teil des Körpers ohne die Henkel und den Hals erhalten (Fig. 17 und 18). Vielfach ist die Glasur abgesprungen, und auf der einen Seite die Lüsterbemalung stark abgeblafst. Wie bei der Alhambra-Vase ist auch hier neben dem Lüster die blaue Farbe angewandt worden, die teils als Fond für die Inschriften, teils auch für Arabeskenmuster Verwendung gefunden hat. Bis auf den Halsansatz und die Henkel, die bei beiden Stücken gleich gezeichnet sind, haben wir hier eine bisher nicht bekannte Musterung. Die Zeichnung ist feiner und minutiöser ausgeführt, als auf den meisten anderen Vasen. Auf der Mitte jeder Seite des Vasenkörpers sehen wir drei achteckige, geometrisch gemusterte Sterne, zwischen und über denen gröfsere und kleinere Kreise mit ornamentalen Mustern oder mit Inschriften angebracht sind. Die Zwischenräume werden von Arabeskenrankenwerk eingenommen.

Die zehn kreisförmigen Rosetten am Halse der Vase bieten in ornamental angeordneter Schrift jedesmal das Wort العافياه (*al'âfijâh*) »Heil«. In dieser oder ähnlicher Form begegnet uns das Wort auch sonst noch, vergl. oben S. 111, meist aber (vergl. Riaño p. 156, oben S. 113) in der Form: العافية (*al'âfija*). Letztere Schreibung finden wir auch auf unserem Gefäfs zu öfteren Malen, z. B. in steter Wiederholung auf dem Inschriftenband unterhalb der Rosetten rings um den Hals herum (in einfacher, nicht ornamentaler Schrift), ebenso auf dem Körper der Vase am Henkel entlang, und auf den Inschriftenbändern um die kreisförmigen Rosetten am oberen Körper. Die Borte am Rande der Henkel bilden die in blauer Schrift, ohne Schnörkel wiederholentlich geschriebenen Worte اليمن والاقبال (*aljumn wal-iqbâl*) »Glück und Heil«, die auch am oberen Körper auf dem Bogen zwischen den beiden Rosetten zu lesen sind. Auch

[1]) Der Vierfufs, in welchem die Vase ruht, stimmt genau mit dem der Petersburger Vase überein. Wie wir S. 112 Anm. 1 anführten, ist der Fufs modern und nach Fortunys Entwurf in Rom gegossen worden. Es liegt also hier ein Duplikat vor.

sonst finden wir diese Worte häufig auf Gefäfsen, vergl. z. B. oben S. 116 (auf dem Jarro de la Alhambra). Endlich sind auf der *einen* Seite (Fig. 17) noch die Spuren einiger Buch staben in den kreisförmigen Rosetten oben zwischen den Sternen erhalten, und zwar die obere Hälfte eines elif, Teile eines lâm, und fast vollständig ein qâf und ein hâ. Da vor dem elif noch Raum für einen Buchstaben zur Verfügung steht, da ferner, wie man sieht, das lâm und qâf miteinander verbunden waren, so darf man vielleicht die Vermutung aussprechen, dafs مالقة »Malaga« zu lesen ist, dafs also auf dieser Vase, wie auf der oben S. 109 behandelten Schale die Provenienz aus Malaga ausdrücklich angegeben ist. Für diese Vermutung würde sprechen, dafs die Inschriften nur auf der einen Vasenseite (Fig. 17) angebracht sind, während die entsprechenden Stellen der anderen Seite (Fig. 18) Arabesken einnehmen. Zudem hat diese Stelle die auf der Vase sonst gebrauchten Worte »al'âfija« und »aljumn wal-iqbâl« *sicherlich nicht* enthalten. Läfst sich also der Lesung مالقة = Malaga eine gewisse Wahrscheinlichkeit nicht absprechen, so sei schliefslich auch noch hervorgehoben, dafs hinter dem letzten jener Buchstaben noch Spuren eines Striches vorhanden sind, der dann unerklärt bliebe.

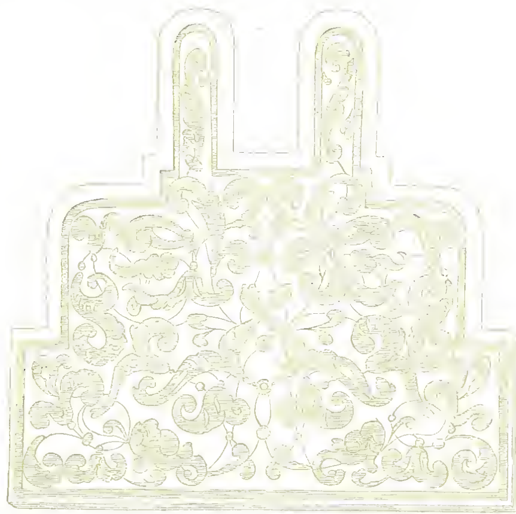


Fig. 19
Lüstrierte Fliese
aus der Werkstatt von Malaga
Cuarto real di San Domingo in Granada

Auch für dieses Vasenbruchstück fehlen ebensowenig wie für die Alhambra-Vase Übereinstimmungen mit den Dekorationsmotiven, die wir als die charakteristischen Merkmale der Lüsterfayencen aus Malaga erkannt haben; vor allem der mattgoldige Ton der Lüsterfarbe, die Punkte und Füllmotive, die den Hintergrund beleben, die gleichen Flechtbänder, dieselbe Zeichnung der Arabesken u. a. m. Aber auch das Berliner Stück dürfte in einer etwas späteren Zeit wie die Schale und die erstgenannten Vasen entstanden sein, in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts.

Endlich mag noch eine Vase hier Erwähnung finden, die sich in Mario Fortunys Besitz befand, und über deren Verbleib uns nichts bekannt ist. Wir sind einzig und allein auf die Beschreibung Davilliers im Auktionskataloge [1]) angewiesen. Hiernach zeigt das Stück, das der Maler in einer Taberna des Albaycin, eines Stadtteils von Granada, als Wasserbehälter (Tinaja) entdeckte, die gröfste Verwandtschaft in Zeichnung und Dekoration mit der Alhambra-Vase, so dafs Fortuny denselben Verfertiger für beide Vasen annahm. Vielleicht haben sie als Gegenstücke in dem gleichen Raume der Alhambra gestanden.

---

[1]) Atelier de Fortuny p. 99. Nr. 43. »Très-grand Vase, auquel manquent le col et les anses. La panse est ornée en bleu d'une zone d'inscriptions en caractères neskhy peu lisibles, d'arabesques, d'entrelacs, d'étoiles, etc., du même goût que ceux du vase de l'Alhambra; deux gazelles affrontées rappellent beaucoup celles qui se voient sur ce vase. Traces de reflets métalliques. h. 0,77 m.«

IV

Wie wir oben (S. 108) erwähnt haben, verwendete die spanisch-maurische Architektur in reichem Mafse die Keramik in der Innendekoration, indem die Mauersockel mit Mosaiken aus glasiertem Thon (*fusaifisâ*) und die Fufsböden mit Fliesen bekleidet wurden.[1] Der Tradition nach ist die Verwendung von *fusaifisâ* von Byzanz her eingeführt und zum ersten Male am Lustschlofs az-Zahrâ verwandt worden, zu dessen Erbauung Kaiser Leo VI. eine grofse Menge dieses kostbaren Mosaikschmuckes an ʿAbderraḥmân III. (912—961) geschenkt hatte.[2] Wie Graf v. Schack (a. a. O. S. 209) berichtet, haben Nachgrabungen in Cordoba la vieja, das die Stelle des ehemaligen Omajjaden-Palastes, der »Zaubergärten az-Zahrâs« bezeichnet, Stücke von fusaifisâ zu Tage gefördert.

Es ist zu verwundern, dafs man sich in Spanien bei dem Wandschmuck der Technik der Lüstrierung nicht bedient hat, wenigstens soweit das Mittelalter in Betracht kommt, während in den ostislamischen Ländern, speziell in Persien, lüstrierte Fliesen als Wandbekleidung im XIII. und XIV. Jahrhundert allgemein im Gebrauch waren. In der Alhambra kommt der Goldlüster nur bei Fufsbodenfliesen vor. Der Rest eines wohl noch aus dem XIV. Jahrhundert stammenden Fliesenfufsbodens ist unter späteren Erneuerungen in der Sala di Justicia zum Vorschein gekommen. Es sind in Blau und Goldlüster über der Glasur gemalte Fliesen mit dem Wappenschild und der Devise der Könige von Granada in der Mitte. Später, wahrscheinlich unter Karl V., hat man

[1]) Ibn Saʿîd (an der oben S. 107 zitierten Stelle) berichtet über diese beiden Arten der andalusischen Keramik Folgendes: »In Andalusien wird eine Art von Mosaiken (*mufaṣṣaṣ*) gemacht, die im Orient unter dem Namen *fusaifisâ* (Mosaik, Fayence) bekannt ist, und eine Art, mit welcher die Säle ihrer Häuser belegt werden, bekannt unter dem Namen *zulêğî* (Mosaikfliese), die den mufaṣṣaṣ ähnlich ist und wunderbare Farben aufweist, und die sie an Stelle des farbigen Marmors gebrauchen, den die Bewohner des Orients zur Ausschmückung ihrer Häuser verwenden, wie zu Fontänen (oder »zu den erhöhten Plattformen«? vergl. Dozy, Lexikon s. v.) und dergleichen«.

Fusaifisâ, entstanden aus dem griechischen ψῆφος, bezeichnet ein Mosaik und wird z. B. von Ibn Baṭûṭa (a. a. O. I, p. 199) bei der Beschreibung der Moschee von Damaskus erwähnt.

Zulêğ ist nach Dozy (Lexikon s. v.) die Wiedergabe des spanischen Wortes Azulejo, das seinerseits aus dem persisch-arabischen *lâzward* = Lapislazuli entstanden ist. Dozy zitiert folgende Stellen, von denen die erste der Descriptio Africae des Leo Africanus, die zweite einem Aufsatze von Prax im 6. Bande der Revue de l'Orient, de l'Algérie et des colonies entnommen ist:

»Omnes porticus omnesque adeo convexitates ex lapide depicto vitreoque compositi sunt, apud illos Ezzulleia dici solet, cuius modi adhuc apud Hispanos in usu est.«

»Les potiers fabriquent des carreaux vernis appelés *zelis*, qui sont employés pour le carrelage et le revêtement des murs dans l'intérieur des maisons. Les carreaux sont divisés diagonalement par deux couleurs l'une blanche, l'autre noire.«

Dafs Lapislazuli in Andalusien vorkam, berichtet al Maqqarî (a. a. O. im Namen des Ibn Saʿîd) bei Erwähnung der Stadt Lorca. Die aus Lapislazuli gewonnene kobaltblaue Farbe fand in der spanisch-maurischen Keramik reiche Verwendung.

[2]) Vergl. Don Rodrigo Amador de Los Rios y Villalta: Musáicos, aliceres y azulejos árabes y mudejares. Museo Español de Antigüedades. VI, p. 179 ff.

diese Fliesen in der Technik der Azulejos, mit Zellenmuster und eingelassenen Glasuren, wiederholt.[1])

Ein mittelalterliches Denkmal des spanisch-maurischen Stiles giebt es in Granada, bei dem ausnahmsweise auch lüstrierte Fliesen neben dem Mosaik als Wandschmuck zur Verwendung gekommen sind; es ist ein heut Cuarto Real di San Domingo genanntes ehemaliges Lustschlofs der Könige von Granada, die hier der Tradition nach



Fig. 20
Lüstrierte Fliese
aus der Werkstatt von Malaga?
K. Kunstgewerbe-Museum in Berlin
Höhe 28 cm

während des Fastenmonats Ramaḍân residierten.[2]) In einem hohen viereckigen Saal, dessen Anlage und Dekoration an die Sala de Ambajadores auf der Burg erinnern,

[1]) Über die spanisch-maurischen Fliesen vergl. R. Forrer: Geschichte der europäischen Fliesen-Keramik. Strafsburg. 1901. Die hier auf Taf. I abgebildeten Lüsterfliesen sind *nicht* spanischer Herkunft, sondern persische Arbeiten des XIV. Jahrhunderts.

Eine umfassende Arbeit veröffentlicht G. J. de Osma: Catalogo de azulejos españoles de los siglos XIII al XVII. Der erste Teil ist erschienen: Azulejos Sevillanos del siglo XIII. Madrid. 1902.

[2]) Gr. v. Schack a. a. O. II, S. 326. — Abbildungen bei Antonio Almagro Cardenas (Museo Granadino de Antigüedades árabes. Granada 1886) und Girault de Prangey (Souvenirs de Grenade. Paris 1837).

sind die Pfeiler des Eingangsbogens sockelartig mit einem Fusaifisâ-Mosaik bedeckt, das hinsichtlich der Zeichnung, Farbengebung und Technik allen gleichartigen Wandschmuck der Alhambra übertrifft.[1]) Über dem Sockel[2]) befindet sich eine Reihe von 10 bis 11 cm im Quadrat messenden Lüsterfliesen, die sich in ihrer Form den zwischen ihnen aufsteigenden, aus Stuck gebildeten Stalaktitenkonsolen anpassen (Fig. 19). Der helle Goldlüster ebenso wie die Zeichnung der Arabeskenranken erinnern an das Malaga-Gefäfs: dieselben lappigen Blätter und Palmetten an dünnen Ranken, dieselbe Anordnung des symmetrischen Musters, dasselbe Motiv in der Mitte, das aus zwei sich überschneidenden Gabelranken gebildet wird. Es scheint mir nicht zweifelhaft, dafs diese Lüsterfliesen des Cuarto Real di San Domingo auch in den Werkstätten von Malaga hergestellt sind, und der Umstand, dafs sie zu einem der schönsten und technisch vorzüglich gearbeiteten Fayencemosaik-Sockel gehören, spricht für eine verhältnismäfsig frühe Arbeit, die wohl nicht nach der Mitte des XIV. Jahrhunderts entstanden ist.

Dasselbe gilt von einer lüstrierten Kachel, die vor einigen Jahren aus Sevilla in das Berliner Kunstgewerbe-Museum gekommen ist (Fig. 20). Die Fliese zeigt auf der Vorderseite einen in Relief gebildeten Spitzbogen und Palmetten in den Zwickeln. Der Lüster, dessen Ton und Farbe mit den mittelalterlichen Arbeiten übereinstimmen, dient als Grund für die ausgesparte Zeichnung. Auch bei den Alhambra-Vasen kommt diese Dekorationsart häufig vor. Der ornamentale Charakter des Musters, vor allem das Spitzbogenfeld mit seinem symmetrisch sich entwickelnden Arabeskenwerke, die an dünnen Ranken sitzenden Blätter und Palmetten zeigen die dem spanisch-maurischen Dekorationsstil des XIV. Jahrhunderts eigentümlichen Formen. Eine den Rand umziehende Borte, aus zwei bald nebeneinander herlaufenden, bald sich durchschneidenden Bändern bestehend, findet sich fast in gleicher Form auf dem Halse des Berliner Vasenfragments (Fig. 17 und 18) wieder; ebenfalls das teilweise den Hintergrund ausfüllende Streumuster.

Die Kachel hat wahrscheinlich, ebenso wie die Fliesen im Cuarto Real di San Domingo, in Gemeinschaft mit anderen gleichen Stücken als Füllung einer Wandbekleidung aus Stuck gedient. Derartige aus kostbarem Material bestehende Füllungen kommen in Stuckdekorationen der spanisch-arabischen Innenarchitektur nicht selten vor; ein frühes Beispiel hierfür sind die byzantinischen Glasmosaik-Felder, welche die obere Miḥrâb-Wand in der Moschee von Cordova schmücken. Persische Herkunft dieser Fliese, wie vermutet wurde, halte ich für ausgeschlossen; der Dekorationsstil und die Farbe der Lüstermalerei sprechen dafür, dafs das Stück eine spanisch-maurische Arbeit aus der Mitte des XIV. Jahrhunderts und wahrscheinlich in der berühmten Werkstatt von Malaga gefertigt worden ist.

[1]) Girault de Prangey a. a. O. p. 181: ».... les admirables mosaïques de l'intrados de l'arc d'entrée; on n'en voit aucune de ce genre à l'Alhambra; ce sont des lettres coufiques, en faïence, de couleur émeraude, entremêlées d'ornements en noir et en bleu azur, se détachant sur un fond parfaitement blanc; rien, à l'Alhambra, n'égale l'éclat et le goût exquis de cette décoration, que couronne encore une frise en caractères Neskhi ....«

[2]) M. J. Marryat (a. a. O.) giebt nach seinem Gewährsmann Georges Stewart fälschlich an, dafs sich diese Lüsterfliesen unter dem Plafond befunden hätten. Er publiziert unter Fig. 1 eine dieser Fliesen aus dem Besitz von M. Ford; Riaño (a. a. O. p. 157) giebt eine gröfsere Abbildung einer Fliese, deren Herkunft er jedoch fälschlich in der Alhambra sucht. Das Stück soll früher in der Marryat Collection gewesen sein. Allerdings fehlten 1899 bei meinem Besuche im Cuarto real einige Stücke.

Mit Malaga ist ferner die grofse rechteckige Kachel in Verbindung gebracht worden, die der Maler Fortuny in einem Hause des Albaycin in Granada eingemauert fand, und die dann 1894 aus dem Besitz des Duc de Dino wieder in ihr Heimatland, in die Sammlung von Don G. J. de Osma in Madrid zurückkehrte.[1]) Diese auch hinsichtlich ihrer Gröfsenabmessungen bemerkenswerte Lüsterfliese (Fig. 21) zeigt in ihrer Ornamentation einen von den bisher erwähnten mittelalterlichen Arbeiten abweichenden und mehr entwickelten Stil. Auf dem von Inschriftborten eingefafsten Felde ist inmitten von Weinlaubranken und Arabeskenvoluten, die in Tierköpfe auslaufen und auf denen kleine Pfauen sitzen, sechsmal das Wappenschild der Naṣriden, ohne die sonst übliche Devise auf dem Querbalken, angebracht. Gleich stilisiertes, naturalistisch aufgefafstes Blattwerk, vor allem Weinlaubranken, sind für den Mudejar-Stil der zweiten Hälfte des XIV. und für das beginnende XV. Jahrhundert charakteristisch. Wir finden derartige Ornamentation besonders häufig in Toledo in den Stuckdekorationen aus dieser Zeit, z. B. in der Sinagoga del Transito (1360 bis 66), in der Casa de Mesa, die wohl schon dem XV. Jahrhundert angehört, in den angeblichen Resten vom Palast Peters des Grausamen (1350—69). Die in Stuck modellierte Dekoration am Portalbogen, der im Convento de Santa Isabel eingemauert ist, zeigt hier ein in besonderem Mafse an die Lüsterfliese erinnerndes Muster von Weinlaubranken und in Verbindung hiermit die Darstellung von Pfauen (Fig. 22).



Fig. 21
Goldlüstrierte Fliese
aus der Werkstatt von Malaga?
im Besitz von Don G. J. de Osma in Madrid
Höhe 0,90 m

Auf der Borte, welche das ornamentale Mittelfeld umgiebt, wiederholt sich sechsmal aus dem Lüstergrunde ausgespart die Inschrift:

[1]) Atelier de Fortuny, p. 99, Nr. 44.

عز لمولانا السلطان ابى الحجاج الناصر لدين الله

»Sieg unserem Herrn, dem Sultan Abû l Ḥaǧǧâǧ, der der Religion Gottes zum Siege verhilft (Nâṣir-eddîn)«.

Auf Grund dieser zuerst von Charles Schefer gelegentlich der Vente Fortuny im Jahre 1875 gelesenen Inschrift (a. a. O. p. 99 ff.) wurde die Fliese von Davillier und von allen folgenden Autoren, die sie erwähnten, H. Wallis (The oriental influence etc. p. XXVI) ausgenommen, mit Jûsuf I. Abû l Ḥaǧǧâǧ (1333—1354), dem kunstsinnigen Verschönerer der Alhambra, in Verbindung gebracht. Aber aus den erläuterten stilistischen Gründen scheint es uns sicher, dafs mit Abû l Ḥaǧǧâǧ al Nâṣir lidîn Allah der von 1408—1417 regierende Jûsuf III. gemeint ist; dieser führt ebenfalls den Beinamen Abû l Ḥaǧǧâǧ Nâṣir, während Jûsuf II. nach Lane-Poole[1]) wohl Abû l Ḥaǧǧâǧ aber nicht Nâṣir-eddîn heifst. Diese Inschrift und der Fundort der Fliese beweisen, dafs sie im Beginn des XV. Jahrhunderts, wahrscheinlich als Wandschmuck in Verbindung mit Stuckdekorationen, im Königsschlofs oder einem anderen Palaste von Granada angebracht war.

Fassen wir zum Schlufs noch einmal die Ergebnisse unserer Untersuchung zusammen:

Die mittelalterliche Fabrikation von lüstrierten Fayencen in Malaga ist durch gleichzeitige arabische Schriftsteller bewiesen. Die Technik scheint im X. Jahrhundert von den ostislamischen Ländern (Mesopotamien) über Nordafrika (Kairuan) nach Spanien gebracht worden zu sein.

Ein den spanisch-maurischen Stilcharakter der Mitte des XIV. Jahrhunderts tragendes Lüstergefäfs verbürgt in seiner Fabrikmarke die Herkunft aus einer Werkstatt von Malaga.

Die nahe Verwandtschaft und teilweise Übereinstimmung, die sowohl in der technischen Ausführung der Lüstrierung als auch in der ornamentalen Dekoration zwischen diesem authentischen Malaga-Gefäfs und zwischen den sogenannten Alhambra-Vasen und einigen Fliesen besteht, sichert die Annahme desselben Herstellungsortes, Malagas, auch für *diese* spanisch-maurischen Lüsterfayencen des XIV. und beginnenden XV. Jahrhunderts.

Die frühesten uns bekannten, der ersten Hälfte und der Mitte des XIV. Jahrhunderts angehörenden Arbeiten von Malaga sind ohne eine andere Farbe nur in Goldlüster gemalt. Hierzu gehören die »Malaga« bezeichnete Trinkschale, die Vasen in St. Petersburg, Palermo und Stockholm, die Fliesen im Cuarto Real di San Domingo in Granada und eine andere im Kunstgewerbe-Museum in Berlin.

Aus etwas späterer Zeit, aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts stammen die Vasen, bei denen die blaue Farbe zu dem Goldlüster hinzutritt. In dieser Art ist die noch in der Alhambra befindliche Prachtvase hergestellt; der Fundort der meisten ähnlichen, gleich dekorierten und übereinstimmend modellierten Vasen befindet sich in Granada oder in der Nähe der Stadt und macht es wahrscheinlich, dafs diese gold und blau gemalten Vasen speziell für das Königsschlofs von Granada in Malaga gearbeitet und nicht ins Ausland exportiert worden sind. Zu dieser Gattung gehören, abgesehen von der Alhambra-Vase, die Vasen in den Museen von Granada, Madrid,

[1]) Stanley Lane-Poole: The Mohammedan Dynasties. Westminster 1894, p. 28.

Berlin und, der Beschreibung nach, die verschollenen Vasen aus der Alhambra und aus Fortunys Besitz.

Einer späteren Zeit, dem beginnenden XV. Jahrhundert, gehört die grofse, schon im Mudejar-Stil dekorierte Fliese von Don G. J. de Osma an.



Fig. 22
Stuckdekoration am Portal
des Convento de Santa Isabel in Toledo

Das Fehlen von anderen, wie den erwähnten, noch dem Mittelalter angehörenden spanisch-maurischen Lüsterfayencen mag seine Erklärung in der veränderten politischen Lage finden, in dem sich im Laufe des XV. Jahrhunderts mehr und mehr zuspitzenden, an Erbitterung zunehmenden Kampf zwischen den Christen und Mauren im Emirat von Granada. Die maurische Kunstfertigkeit in Andalusien ging ihrem Untergang entgegen. Es war keine Zeit mehr, goldglänzende Prachtvasen für das Königsschlofs her-

zustellen. Am 18. August 1487 hielten die Katholischen Könige Ferdinand und Isabella ihren feierlichen Einzug in das lange belagerte und umstrittene Malaga. Die gesamte maurische Bevölkerung wurde in die Sklaverei fortgeführt. Dies bedeutete das Aufhören jeder einheimischen Kunstindustrie und auch den Untergang der Töpferwerkstätten, die die kostbaren, Jahrhunderte lang in der ganzen muslimischen Welt hochgeschätzten goldlüstrierten Gefäfse hervorgebracht hatten.

Wenn später, im XVI. Jahrhundert, Malaga zusammen mit einer grofsen Anzahl anderer spanischer Städte als Herstellungsort von »obra dorada« genannt wird [1]), so müssen wir annehmen, dafs auf Grund der alten Tradition sich die Technik im christianisierten Spanien allgemein verbreitet hatte. Aus dieser späteren Zeit stammende, in Malaga gefertigte Lüstergefäfse sind als solche nicht bekannt geworden; sie mögen sich auch von den Erzeugnissen der vielen anderen spanischen Werkstätten des XVI. und XVII. Jahrhunderts nicht wesentlich unterschieden haben.

---

[1]) L. Marinei Siculi opus de rebus Hispaniae memorabilibus etc. 1533, p. 4. De Hispaniae fictilibus.

DIE ALTARBILDER DER KIRCHE S. MICHELE DI MURANO UND DAS AUFERSTEHUNGSBILD DES GIOVANNI BELLINI IN DER BERLINER GALERIE

VON GUSTAV LUDWIG UND WILHELM BODE

Wer in der Gondel von Venedig nach Murano fährt, läfst auf dem Wege durchs Wattenmeer auf seiner rechten Seite eine kleine Insel liegen, die Toteninsel Venedigs mit ihrem hellschimmernden Kirchlein S. Michele, dessen Mauern das Wasser bespült. Ein Wallfahrtsort der Venezianer, welche dort die Gräber ihrer Toten schmücken und in stiller Abgeschiedenheit der Rückerinnerung mit ihnen leben, wird die Kirche nur von wenigen Fremden besucht; ist sie doch zur Zeit Napoleons ihrer Kunstschätze beraubt worden und jetzt öde und verfallen. Einst war sie ein Schmuckkästchen innen wie aufsen, reich an Schätzen der venezianischen Kunst.

Beim Durcharbeiten der Archive Venedigs ist es uns gelungen, auch über die Gemälde, welche die Kirche schmückten, Urkunden zu finden, die es ermöglichen, diese Bilder festzustellen und ihren jetzigen Verbleib nachzuweisen.

DIE KAPELLE DER AUFERSTEHUNG

Seit dem Jahre 1212 bestand auf der Insel S. Michele ein Kloster des Kamaldulenserordens. Bald nach der Mitte des XV. Jahrhunderts war die alte Kirche desselben so baufällig geworden, dafs 1469 der Abt Pietro Donato sie abbrechen und eine neue aufführen lassen mufste. An dem Bau wirkte eine grofse Anzahl meist auswärtiger Architekten und Bildhauer, in erster Linie der Baumeister Mauro Coducci von Bergamo.

Während diese Arbeiten im Gange waren, beschlofs der Patrizier Marco Zorzi (oder Giorgio), Sohn des Bertucci, sich von den Klosterbrüdern in der neuen Kirche eine Kapelle anweisen zu lassen, um darin eine Familiengruft und einen *Altar mit allem Zubehör* zu errichten, an dem in Zukunft für ihn und die dort ruhenden Seinigen Seelenmessen gelesen werden sollten. Dies erhellt aus beifolgendem Vertrag.

1475 — Die lune quinto mensis Junij Venetijs in Ecclesia parva ubi alias consueverat esse capitulum sancti Michaelis de Muriano ordinis Camaldulensis, presentibus viro nobili domino Petro Lauredano spectabilis domini Laurentij, Marco Antonio q.m Francisci de Florentia pictore[1]) et mag.to Moreto magistri Martini de Bergomo[2]) etc.

Ibique cum sit quod spectabilis vir dominus Marcus Georgio q.m magnifici domini Bertutij Jam diu et a teneris annis citra longe magis dilexerit et in summa reverentia et devotione habuit locum et monasterium sancti Micaelis de Muriano ordinis Camaldulensis et

[1]) Über diesen Maler ist nichts Näheres bekannt.

[2]) Der Baumeister Mauro Coducci.

idem cupidus fuerit in ipso monasterio construi facere unam capellam ad honorem et nomen gloriosae virginis matris Mariae, in qua etiam construi posset unam arcam pro cadavere suo et suorom heredum et successorum. Nuper vero .... ecclesiam ipsius monasterij de novo totaliter renovari et fabricari cum capellis de novo fiendis, et supplex ac humiliter requisiverit Reverendum dominum Abbatem et suos fratres, quatenus velit et sibi placeat impartiri et *concedere unam ex illis capellis denuo fiendis, et in ipsa construi facere posset unum Altare ad nomen gloriosae virginis Mariae et ipsum fulciri omnibus necessarijs* ac etiam unam arcam pro cadavere suo et suorum heredum et successorum offerens se exburtare nedum expensas fabricae ipsius capellae, videlicet ducatos centum auri de presenti et *omnes alias expensas necessarias pro fulcimentis et ornamentis ipsius altaris et ipsam Capellam dotare aliquali convenienti dote et introytu prout eius conscientiae videbitur et placuerit*, ut quotidie in ea in perpetuum celebretur una missa pro remissione suorum delictorum et remedio animae sue et suorum progenitorum ac heredum et successorum suorum. Qui Reverendus dominus Abbas et monaci fratres sui auditis omnibus et singulis suprascriptis et considerantes quod talia deroganda non sunt quinimmo libere et gratiose concedenda et conferenda sunt: Nam beneficia laudata crescunt, et quod fabrica sue ecclesie longe magis indiget subventione. Ideo constituti in capitolo in su rascripta capella et congregati solemniter ad sonum campanelle more solito in quo interfuerunt p.º Reverendus pater dominus Petrus Donato dei et apostolicae sedis gratia benemerito abbas dicti monasterij sancti Michaelis ordinis Camaldulensis venerabiles et religiosi sacerdotes et monaci eiusdem monasterij donus Franciscus de Cherso prior Claustralis, donus Paulus de Russia, donus Arsenius de Ponte, donus Nicolaus de Zagabria, donus Petrus Delphino, donus Jacobus de Barbantia, donus Nicolaus de Ragusi, donus Benedictus de Iustinopoli. Item devoti fratres diaconi et subdiaconi frater Joannes de Spoleto, frater Urbanus Malumbra, frater Gaspar Teotonicus, frater Franciscus Lauredano, frater Matheus de Argentina et frater Micael de la Badia omnes monaci professi in eodem monasterio habentes vocem in capitolo, et representantes maiorem partem sui capituli unanimes et concordes nemine eorum dissentiente aut discrepante pro se et successores suos jure perpetue et irrevocabilis concessionis dederunt concesserunt et traditerunt spectabili domino Marco Georgio presenti et acceptanti et stipulanti et recipienti pro se suisque heredibus et successoribus *illam Capellam de novo construendam apud altare magnum ad manum dextram cum libertate potestate et auctoritate construi faciendi in ea unum altare ad nomen et honorem gloriose virginis matris Mariae et ipsum fabricare et omnibus rebus et ornamentis sibi necessarijs pro celebranda missa et alia divina officia*, et unam archam tantum pro se et heredibus et successoribus suis. *Et ipsam Capellam adotare prout suae conscientiae melius videbitur et placuerit.* Cum condictione quod dictus dominus Marcus Georgio dare et cum effectu exbursare debeat pro fabrica ipsius capelle et ecclesie auri ducatos centum: promittens cum suis successoribus semper et perpetuo prefato domino Marco presenti et acceptanti ac stipulanti ornamentis manutenere guarentare et conservare et nullam molestiam differentiam questionem vel impedimentum sibi dare et inferre, nec inferenti constituere, sed ipsum perpetuo et pacifice dimittere, uti frui, et ad cultum divinum, et pro sepeliendo cadaver suum et suorum heredum et successorum. Et hoc omnibus periculis laboribus et expensis dicti monasterij et sub obligatione omnium et singulorum suorum bonorum presentium et futurorum et emendationis omnium damnorum interesse et expensarum litis et extra ac fiendarum ex causa predicta. Renuntiando omni exceptioni et oppositioni legum et statutorum ac privilegiorum vel provisionum sibi quomodolibet competentium et in futurum competendorum. Ceterisque in contrarium huic concessionis instrumento facientibus. Quibus renuntiaverunt expresse.

Actum ut supra presentibus testibus superius notatis.

Ego Aloysius de Archangelis civis Maiorce (?) notarius deputatus ad custodiam scripturarum notariorum defunctorum suprascriptum instrumentum de quo fuit rogatus quondam Antonius de Nigris notarius imperialis ex protocollo suo exemplavi et in fidem omnium premissorum me subscripsi.

(Archivio di Stato. — Venezia. — Mani Morte. — Convento di S. Michiele in Isola. — B.ª 3, R.º 1. c. 184.)

Nach den ausführlich angegebenen Bedingungen, zu denen sich Marco Zorzi verpflichtet, »omnibus rebus et ornamentis sibi necessariis pro celebrando Missa«, ist es zweifellos, dafs er auch das Altargemälde herstellen liefs.

Aus dem Umstand, dafs die Kapelle zu Ehren der Jungfrau Maria gestiftet wurde, folgt nun nicht, dafs auch die Altartafel eine Darstellung aus dem Marienleben enthalten mufste; aus dem folgenden Eintrag in die Akten des Klosters ersehen wir vielmehr, dafs damals wie stets die Kapelle als *Kapelle der Auferstehung* bezeichnet wurde, weil auf der Altartafel die Auferstehung Christi dargestellt war:

Il Ponto del testamento de madona Christina Zorzi. Adì 31 Agosto 1479.

Inter cetera Voglio chel mio corpo sia messo a san Michele de Muran, ne l' Archa ha fatto far Marco mio fio al qual monasterio lasso ducati dodese all' anno ogn' anno dopp' il mio manchar della presente vita et con condition, che i detti frati siano tenuti dir ogni dì una messa in ditta *capella della ressuretione* per l' anima mia.....

Nota che la nostra porcione de capitale, et in sestiero de san Marco, et è ducati 1200.

Tutto el testamento è nella cassella dali testamenti.

(Archivio di Stato. — Venezia. — Mani Morte. — Convento di S. Michiele in Isola. — Busta 3, tomo I, p. 22 tergo.)

Das Original des Testamentes lautet im Auszug:

In nomine Dei Eterni amen. Anno ab incarnatione domini nostri Jesu Christi millesimo quadringentesimo septuagesimo nono mense Augusti, die ultimo, inditione duodecimo Rivoalti.... — Al nome de miser Jhesu Cristo e de la sua glorioxa madre Maria in Venexa adì 31 Agosto 1479.

Atrovandomi io Christina Zorzi relita del condam miser Bertuzi per la Dio grazia sana et in bona convalexentia .... ho statuito de mia propria mano sopra el prexente foio nottar el testamento et ultima mia volontà....

Elezo mie chomesarij Marcho Zorzi mio fiol diletto, Chiara, Maria, Laura mie fiole e Bertuzi Zorzi mio nevodo....

Volgio che 'l mio chorpo sia messo a san Michiel de Muran nelarcha ha fato far Marco mio fiol al qual monestier laso ducati dodese ogni ano da poi el mio manchar de la prexente vita con chondizion che i diti frati siano tegnuti farmi dir hogni di una messa in dita chapela per l' anima mia, e per tal chaxon io voglio che ducati 2400 d' imprestidi che io mi atrovo a la chamera....

Hieronimus de cha de Pexaro[1]) testis scripsi.

Dominicus Marino testis scripsi. — (S. T.) Ego presbiter Natalis Colona plebanus sancti Leonis Venetiarum notarius complevi et roboravi.

Testes — presbiter Joannes de Vicentia condam petri mansionarius sancti Severi — Ser Bernardin Philippi.

(Venezia. — Archivio di Stato. — Sez.e Notarile. — Testamenti in atti Natale Colonna. — B. 360, prot.o c. 71 t., N.o 101.)

Da die Mutter des Marco Zorzi, Christine, Witwe des Bertucci Zorzi, im Jahre 1479 in völliger Gesundheit ihr Testament macht und den Wunsch ausspricht, in der Gruft begraben zu werden, die ihr Sohn Marco in S. Michele *hat machen lassen*, so dürfen wir annehmen, dafs um jene Zeit alle Arbeiten in der Kapelle schon vollendet waren. G. A. Moschini glaubt, dafs im Jahre 1478 die Kirche schon ganz fertig dastand, eine Angabe, für die wir die Urkundenquelle nicht kennen, die aber nach dem Gesagten durchaus gerechtfertigt erscheint.

Die Kapelle der Auferstehung ist zur Rechten des Hochaltars gelegen, oder wie man besser sagt, auf dessen Epistelseite. Sie ist nur von geringer Breite. Ihr Grund-

[1]) Durch einen Zufall hat sich ein Portrait dieses Girolamo Pesaro von der Hand Benedetto Dianas erhalten; es befindet sich jetzt im Palazzo Reale in Venedig.

rifs bildet ein Rechteck von 3,10 m Breite und 7,10 m Länge, an welches sich eine halbkreisförmige Apsis anschliefst. Die Höhe der Seitenwand bis zu dem halbkreisförmigen von einer kleinen Kuppel unterbrochenen Tonnengewölbe beträgt 5,50 m. Da die Apsis von zwei Fenstern durchbrochen wird, so müssen wir annehmen, dafs der höchstwahrscheinlich hölzerne Altartisch in dem rechteckigen Teil der Kapelle stand und bis zu dem gröfsten Durchmesser der Apsis heranreichte, so dafs eine Person, in diese hineinschreitend, den Altar gerade von hinten umkreisen konnte. Von einem an der rechten Seitenwand befindlichen Fenster empfing die Altartafel ihre Beleuchtung. Aus den geschilderten Raumverhältnissen und Dimensionen ergiebt es sich, dafs die Altartafel nur von geringer Gröfse sein und dafs der Maler darin nur kleinere Figuren zur Darstellung bringen konnte.

Da wir von anderen Beispielen in Kirchen und Schulen wissen, dafs im XV. Jahrhundert öffentliche Arbeiten, im Gegensatz zu unserer Zeit, nur sehr gemächlich und langsam ausgeführt wurden, so dürfen wir annehmen, dafs die Altartafel erst nach Vollendung aller anderen Arbeiten, also im Jahre 1478, aufgestellt wurde.

Von Marco Zorzi erfahren wir noch, dafs er Gesandter am Hofe Ludwigs XII. von Frankreich war und auch die hohe Würde eines Hauptes des Rates der Zehn bekleidete. Er liefs sich in S. Severo von einem der Lombardi, wahrscheinlich dem Moro oder Mauro Coducci, einen prächtigen Palast bauen. Auch das Testament Marcos, der 1516 in Schio bei Vicenza starb, ist erhalten. Wir geben daraus die hier interessierenden Stellen wieder.

In Christi nomine Anno Domini nostri Jeshu Christi MDXV. die XII Martij Venetiis. Atrovandomi Io Marco Zorzi fo de miser Bertuzi per la dio gratia al prexente sano etc.

Omissis

et volgio ch' el corpo mio sia sepulto a San Michiel de Murano in larcha che io fici far nela chapela a mi concesa fino de l' ano 1475 adì 5 Zugno per quel missier l' abate con il suo chapitolo come apar per uno instrumento fo rogado per ser Antonio di Negri notaro de Vinexia che se trova nel bancho del mio scriptor.

Omissis

Ego presbeter Bernardinus de Sanctis testis subscripsi.

1516 mense Marcij die 25 obiit in Scio.

(Archivio di Stato. — Venezia. — Sezione Notarile. — Nodaro Pietro Florian. — Busta n.o 408, test.o n.o 214.)

Die erste Nachricht über dieses Altargemälde der Auferstehungskapelle in der Litteratur finden wir in Francesco Sansovinos Beschreibung Venedigs (Venetia Citta Nobilissima. In Venetia appresso Giacomo Sansovino. 1581, c.e 85): »Del Sestiero di S. Croce. S. Michele (di Murano). *La resurrettione a olio fu del medesimo Gian Bellino* ...«. Diese Angabe wiederholt sich unverändert in den späteren Ausgaben des Buches. Die genaue Beschreibung des Bildes giebt zuerst Carlo Ridolfi (Le maraviglie dell' arte. Venezia 1648). Gelegentlich der Biographie Giovanni Bellinis sagt er nämlich: »*Altre due tavole fece in San Michele, isoletta vicina a Murano; l' una dimostra nostra Signora ...... l' altra, nella Capella di Marin Giorgio, Christo resuscitato, con custodi armati al sepolcro in picciole figure posto sotto ad un monte; e di lontano vedesi un paese ripieno di monti, d' alberi e d' animali, e le Marie in cammino.*«[1])

[1]) Marin Giorgio ist ein leicht verständlicher Druckfehler für Marco Giorgio. Es gab im Quattrocento einen Marin Giorgio, aber ein Blick in sein Testament vom 19. Februar 1462 (Sez. Not. Paolo Benedetto B.a 1149, c.e 122, t.o prot.o) ergiebt, dafs dieser zu der Kirche S. Michele gar keine Beziehungen gehabt hat.

Erst Marco Boschini hat eine abweichende Nachricht über den Künstler der Auferstehung. In seinen »Le Minere della Pittura (Venezia 1664, p. 525: Isola di S. Michele di Murano)« sagt er: »Nella Capella alla sinistra dell' altar Maggiore, la Resurrezione di Christo, di Gio. Battista da Conegliano.« Diese Zuschreibung an Giovanni Battista Cima wird in allen folgenden Ausgaben beibehalten; auch die »Chronaca veneta« und der »Forestiere illuminato«, die regelmäfsig von Boschini kopieren, geben Cima als den Künstler an. Antonio Maria Zanetti in seinem Werke »Della Pittura veneziana, Libri V, Venezia 1771«, sagt bei der Beschreibung der Gemälde Cimas in der Kirche S. Michele: »Nella istessa chiesa, nella Cappella alla sinistra dell'Altar Maggiore vi è un' altra tavola del Conegliano con la Risurrezione di Cristo, *di maniera tanto finita, che riesce alquanto più del solito secca e tagliente.*« Ein Urteil, welches Giannantonio Moschini in seiner »Guida per l' Isola di Murano, Venezia 1808« wörtlich wiederholt.

Im Jahre 1810 wurde das Kloster aufgehoben und eine Privatschule in seinen Räumen eingerichtet. Bei dieser Gelegenheit wurde das Bild wahrscheinlich veräufsert; unter den Papieren des Delegaten Pietro Edwards, der gewöhnlich diese Arbeiten leitete, findet sich keine Angabe darüber, dafs die Bilder des Klosters in die Depots gelangt wären. In der Guida des G. A. Moschini vom Jahre 1815 wird das Bild bei der Beschreibung von S. Michele nicht mehr erwähnt.

Im Jahre 1831 schreibt derselbe Autor in seiner »Vita di Giovanni Bellino, Venezia, Alvisopoli«, p. 25: »Le due tavole ch' erano in S. Michele, passarono da più anni in mani private, e più non se ne sa la sorte.«

Über den Erhaltungszustand des Bildes erfahren wir folgendes. Gegen Ende des XVIII. Jahrhunderts war in Venedig ein besonderer Bilder-Inspektor angestellt worden, dessen Aufgabe es war, über die Erhaltung der Bilder in Kirchen, Klöstern und Schulen an die Staatsinquisitoren Bericht zu erstatten und die Bilder, von denen er es nötig hielt, zur Restaurierung vorzuschlagen. Der Bilder-Inspektor und Maler Giovanni Battista Mengardi hat während seiner Amtszeit, 1779—1795, nicht weniger als elfmal an die Staatsinquisitoren Bericht erstattet,[1]) dafs das Bild des Cima in S. Michele, die Auferstehung darstellend, in schlechtem Zustand sei, und er beschwert sich darüber, dafs der Abt des Klosters gar keine Notiz von seinen Vorstellungen nehme und gar nichts für die Erhaltung desselben thue. Nach Mengardis Tode wurden Francesco Maggiotto und später dessen Sohn Domenico seine Nachfolger. Auch Francesco schreibt im Jahre 1796 an die Staatsinquisitoren: »Nella chiesa di S. Michele di Murano. La Palla di Gio. Battista Cima de Conegliano con la Risurrezione del Signore è danneggiata con scrostature.« Wir hören also, dafs das Bild anfing, durch Abblättern der Farben zu leiden.

Dieses Altarbild der Auferstehungskapelle von S. Michele befindet sich jetzt in Berlin; es wurde im letzten Sommer im Kunsthandel von einem Berliner Sammler erworben, der es freundlicher Weise an die Galerie abgetreten hat. Bekannt ist das Bild schon lange und es ist wiederholt besprochen worden, aber niemand hatte auf Bellini geraten. Freilich urteilte man nach Kopien, die Stücke aus dem Bilde wiederholen, oder kannte das Original nur aus ungenügender Betrachtung an seiner hohen Stelle. Venturi hat die Komposition dem Bartolomeo Veneto gelegentlich seiner Zusammenstellung des Œuvre dieses Künstlers zugeschrieben, weil Landschaft und Figuren im Mittelgrunde auch in bezeichneten Gemälden dieses Künstlers vorkommen; beim Grafen Roncalli

[1]) Inquisitori di Stato B.a 909.

galt das Bild als Cima, während es Morelli und Frizzoni, wie verlautet, als ein Werk des Marco Basaiti bestimmt haben. Crowe und Cavalcaselle schreiben es gar dem Previtali zu; nicht dafs wir deshalb absprechend über diese Männer urteilen wollten! Ihr Werk ist noch heute die Grundlage für die Kritik der älteren italienischen Malerei. Das beweisen am besten die neuesten urkundlichen Forschungen; in zahlreichen Fällen, in denen man Cavalcaselles vorsichtiges Urteil angegriffen hat, bestätigen sie dies und zeigen, dafs die neueste Überkritik sich im Kreise herumbewegt hat. Wie oft begegnet es uns, dafs wir nach mühsamen Studien diesen oder jenen Fund gemacht zu haben glauben; zufällig sehen wir die »History of painting in Italy« darauf nach und finden zu unserer Beschämung, dafs unsere vermeinte Entdeckung von den Verfassern schon vor Jahrzehnten gemacht worden ist. Auch für Gian Bellini ist die »History of painting in North Italy«, obgleich vor mehr als dreifsig Jahren erschienen, noch die grundlegende Arbeit; wir werden es ihnen gern zugute halten, wenn sie gelegentlich ein Bild, aus falscher Erinnerung oder sonst im Urteil beeinträchtigt, so unrichtig beurteilen wie Bellinis herrliche frühe Pietà des Berliner Museums, die sie dem Bonsignori, und das Bild des gleichen Motivs in der Pinakothek zu Rimini, das sie gar dem Zaganelli zuschreiben. So auch die Auferstehung, die sie gelegentlich des Exemplars des Conte Roncalli, das sie als kleines Bild, auf Holz gemalt, bezeichnen, mit wenigen Worten abfertigen und dem Previtali als Jugendarbeit zuweisen, ohne dies, ganz gegen ihre Gewohnheit, näher zu begründen. Ebenso ungerechtfertigt wie der Name Previtali sind alle anderen dafür aufgestellten Bezeichnungen. Schon dadurch, dafs bereits aus dem Jahre 1497 eine Kopie des Bildes, von der Hand des Filippo Mazzola, vorhanden ist, werden diese Bestimmungen meist hinfällig; aber ebenso deutlich spricht der Charakter des Bildes gegen jene Zuschreibungen, da es weder mit Cimas Art noch gar mit der eines Bartolomeo Veneto, eines Basaiti oder Previtali etwas gemein hat. Es sind rein äufserliche Gründe, die auf diese Namen geführt haben, namentlich die Wiederholung einzelner Stücke aus der Auferstehung in Bildern jener Künstler; aber die Art, wie diese Stücke kopiert und angebracht sind, zeigt — wie wir sehen werden — den gewaltigen Abstand zwischen Original und Kopie, zwischen Meister und Schülern.

Dafs das Auferstehungsbild der Berliner Galerie nur von Giovanni Bellini herrühren kann, beweist die bedeutende Komposition, beweist die meisterhafte künstlerische Ausführung; dafs es ein berühmtes Werk des Meisters war, welches grofsen Einflufs auf die venezianische Schule ausübte, zeigen die Wiederholungen seiner Schüler nach und aus diesem Bilde. Komposition und Formenbehandlung bekunden deutlich die Abhängigkeit von Mantegna, insbesondere von der gleichen Darstellung des Meisters im Museum zu Tours. Der Künstler unseres Auferstehungsbildes ist weniger geschlossen, weniger dramatisch und weniger plastisch in seinen Gestalten, weniger Meister der Zeichnung, während er die gleiche Darstellung in der National Gallery zu London, die Mantegnas Sohne Francesco zugeschrieben wird, an Eigenart in Anordnung, Auffassung und Zeichnung wesentlich hinter sich läfst. Selbst im einzelnen zeigt sich der Anschlufs an Mantegna, namentlich in den Kostümen; der Schild, der neben dem schlafenden Krieger lehnt, hat fast die gleiche Dekoration wie ein Schild im Vordergrund des Bildes von Francesco Mantegna: ein von Palmetten eingerahmtes Medusenhaupt, und der dicke, kahlköpfige Krieger rechts in Andreas Bilde, der staunend zu Christus aufschaut, hat dem Künstler unseres Bildes offenbar zu seiner fast komischen, feisten, aufwärts blickenden Kriegergestalt in Drellhosen an gleicher Stelle das Motiv gegeben.

Die wesentlichste Abweichung des jüngeren Meisters von Mantegna liegt in der Auffassung des Auferstehenden. Während Christus bei Andrea Mantegna noch in fast



GIOVANNI BELLINI

Die Auferstehung Christi

GEMÄLDEGALERIE DER K. MUSEEN ZU BERLIN

typischer Weise auf den Rand des Sarkophags tritt und die Hände segnend erhoben hat, ist er hier in der Luft aufwärts schwebend und den Blick nach oben richtend dargestellt. Das Vorbild dafür bot dem Künstler eine Zeichnung des Jacopo Bellini im Pariser Skizzenbuch. Es ist also schon dadurch angezeigt, ihn im Kreise der Schüler des alten Bellini zu suchen. Wie der Meister, so zeigt auch der Schüler den Auferstandenen nicht etwa in hastiger Bewegung, gewissermafsen Luft tretend, nach oben strebend, sondern in der Luft ruhig dastehend; nur das Leichentuch flattert, wie in Jacopo Bellinis Zeichnung, vom Winde bewegt zur Seite. Doch während Jacopo Christus noch ganz bekleidet zeigt, läfst der jüngere Meister, den Forderungen der neuen Zeit entsprechend, den Körper in der vollen Schönheit sehen, und statt des starren Blickes nach vorwärts läfst er ihn den Blick des aufwärts gerichteten Hauptes begeistert nach oben richten. Die Untersicht beim Christus ist kaum weiter geführt als in Jacopos Zeichnung, aber Christus schwebt hier noch dicht über dem Grabeshügel und vereinigt sich dadurch besser mit der Perspektive des Bildes, für das ein ziemlich hoher Augenpunkt gewählt ist.

Von Mantegna wesentlich abweichend ist auch die Färbung; sie verrät einen hervorragenden Koloristen. Die reichen, prächtigen Farben der Gewänder, die mit grofser Feinheit zusammengestimmt sind, werden abgetönt durch die tiefen bräunlichen Schatten und werden bestrahlt durch das kalte gelbe Licht des anbrechenden Tages, das schon die Wölkchen am Himmel färbt und von dessen Glanz die Gestalt des Erlösers umstrahlt ist. Die Landschaft und ihre Beleuchtung sind wesentlich verschieden von Mantegna und lassen ganz überzeugend Giovanni Bellini als den Meister unseres Bildes erkennen. Statt des steilen Felsenberges von phantastischem, stalaktitenartigem Gebilde, der sich bei Mantegna über dem Grabe erhebt und die Komposition bis auf die kleinen Fernblicke zu beiden Seiten kulissenartig abschliefst, sehen wir hier eine reiche Hügellandschaft, in deren Vordergrund die Szene versetzt ist. Sie hat so ausgesprochen lokalen Charakter, dafs wir versucht sind, nach dem Lokal in Oberitalien zu suchen. An der eigentümlichen Form des Berges mit der Burg in der Ferne und der kleinen Stadt am Fufse läfst sich mit grofser Wahrscheinlichkeit das Städtchen Monselice im Süden der Euganeischen Berge erkennen, dessen malerisch gelegene Rocca durch die Steinbrüche einem sicheren Einsturz rasch entgegengeht. Diese fast treue Vedute [1]) ist mit gröfstem Geschick mit dem Vordergrund, dem Felsengrab und seiner Umgebung, zusammenkomponiert, und ebenso geschickt sind vereinzelte Figuren im Mittelgrunde und in der Ferne zur perspektivischen Vertiefung der Landschaft benutzt.

Wie der unmittelbare Anschlufs an ein bestimmtes Lokal, so ist auch die scharfe Betonung einer bestimmten Tageszeit und Beleuchtung etwas ganz Neues in der italienischen Kunst. Unser Künstler hat mit möglichster Treue den anbrechenden Tag wiederzugeben sich bestrebt und hat durch den starken Effekt der Morgenröte, durch den Gegensatz des hellen, von kaltem gelben und blassem rosa Licht übergossenen Himmels und der ersten Strahlen, welche die Spitzen der Berge röten, mit den warmen bräunlichen Schatten in den Thälern, eine Stimmung erzielt, die wir vergeblich bei einem italienischen

---

[1]) Die treue Benutzung landschaftlicher Studien finden wir gerade bei Giovanni Bellini besonders häufig; so ist z. B. die Rocca, die so auffällig hinter der Krönung Mariä in dem Altarbilde in S. Francesco zu Pesaro angebracht ist, fast genau im Hintergrunde des Altarbildes in S. Pietro Martire zu Murano wiederholt. Eine ähnliche vedutenhafte Landschaft, ein Motiv aus den Vorbergen von Friaul, bietet die Darstellung des Ölberges in der National Gallery.

Künstler vor Giovanni Bellini suchen würden. Die gleiche landschaftliche Stimmung finden wir gerade in einem anderen Gemälde Bellinis, das gleichfalls starken Mantegnaschen Einflufs verrät und wieder, wie Mantegnas Kompositionen, an einen Entwurf des alten Bellini sich anlehnt: in dem »Christus auf dem Ölberg« der National Gallery zu London. Auch hier ist die Szene in eine weite Landschaft verlegt, in welcher der Tag eben anbricht und eine Stadt auf dem Rücken im ersten Morgenlicht erstrahlen läfst. Wie in der »Auferstehung« leuchtet auch hier der Himmel in kühlem gelben Licht, von dem sich leichte graue und rosarote Wolken abheben; und wie dort der Christus lichtumflossen vor der hellen Luft schwebt, so erscheint hier an gleicher Stelle und in gleichem Licht ein Engel mit Kelch dem betenden Heiland. Dem »Ölberg« wie der »Auferstehung« steht die »Verklärung Christi« in der Galerie zu Neapel sehr nahe, nicht nur in den Figuren und ihrem Verhältnis zur Landschaft, sondern ganz besonders in der Landschaft selbst. Auch hier finden sich einzelne Versatzstücke, die in Bellinis Landschaften, namentlich in Bildern seiner früheren Zeit, häufig wiederkehren und zum Teil schon von seinem Vater überkommen sind; so der trockene Baum und die Blätter des Feigenbaumes, die sich phantastisch von dem blauen Himmel abheben, der Adler auf dem Baum, die vulkanische Schichtung der Steine, die braunen Rasenkuppen, die einzelnen, mit Dürerscher Treue gezeichneten Pflanzen, die daraus hervorspriefsen, die wenigen Figuren im Mittelgrunde, wie die Hirten mit ihren Tieren u. a. m. Dasselbe gilt von den mehr improvisierten kleinen Predellenstücken der Altartafel in S. Francesco zu Pesaro, die gleichfalls durch verwandte landschaftliche Gründe mit kräftiger Beleuchtung und feiner Stimmung ausgezeichnet sind.

Ähnlichen landschaftlichen Hintergrund zeigen überhaupt die meisten frühen Gemälde Bellinis; aber in den ersten Werken, wie in der Madonna der Berliner Galerie[1]), in mehreren Darstellungen der Pietà, in dem Christus als Ecce-Homo der National Gallery zu London u. a. m., ist der Aufbau noch ziemlich ungeschickt, die Komposition verzettelt und zum Teil kleinlich, die Färbung ziemlich einförmig und hell, die Perspektive der zu steil ansteigenden Fläche noch wenig glücklich. In Bildern, die schon um 1480 oder bald darauf entstanden, selbst schon in der noch vielfach nahe verwandten »Allegorie« der Uffizien, ist die Landschaft im Interesse der figürlichen Darstellung schon geschlossener und mehr als Hintergrund behandelt; aus derselben Rücksicht spricht hier auch die Beleuchtung nicht mehr so stark. Bellini ist in diesen Bildern vollständig selbständig, auch in der Beherrschung seiner künstlerischen Mittel; selbst der Rest einer Abhängigkeit von Mantegna oder von den Entwürfen seines Vaters ist geschwunden.

Die oben zusammengestellte Gruppe von mehr oder weniger durch den Einflufs Mantegnas und durch ihre reichen stimmungsvollen Landschaften charakterisierten Bildern wird meist in die siebziger Jahre gesetzt. Das Londoner Bild mit dem »Ölberg« ist wohl noch etwas früher, da es allein noch fast ganz in Tempera gemalt ist; doch setzen es Crowe und Cavalcaselle mit der Datierung ins Jahr 1456 sicher wesentlich zu früh an. Die Dokumente über die Zeit der Entstehung der Auferstehungskapelle, die wir oben zusammengestellt haben, ergaben, dafs die »Auferstehung« vor dem

[1]) Auch Paul Kristeller in seinem trefflichen, mit gröfster Sorgfalt und Vorsicht und gewissenhaftester Kritik gearbeiteten grofsen Prachtwerk über Andrea Mantegna nennt dieses Madonnenbild als eines der frühesten erhaltenen Werke Giambellinis und stellt es den ersten, noch ganz von Donatellos Madonnenkompositionen abhängigen Madonnen Mantegnas gegenüber.

Jahre 1478, wahrscheinlich in den Jahren unmittelbar vorher gemalt worden ist. Stimmt so die Zeit der Entstehung mit allen Gründen der Stilkritik zusammen, um das Berliner Bild als die Altartafel zu bezeichnen, die Giambellini damals für S. Michele malte, so wird dies auch durch die Übereinstimmung der Gröfse des Bildes mit den Mafsen des Altars der Auferstehungskapelle bestätigt. Einen weiteren äufseren Grund, der für Giovanni Bellini spricht, bietet die fast genaue Übereinstimmung des alten Rahmens mit dem Rahmen des Altarbildes in Pesaro, im Profil wie in der Zeichnung; und beide sind nahe verwandt mit der Altareinrahmung des grofsen Bildes aus S. Giobbe, das mit jenen Gemälden etwa gleichzeitig entstand. Zum Überflufs haben wir Ridolfis Beschreibung, welche auf die sehr eigenartige Komposition unseres Bildes genau zutrifft. Auch geht die Hauptfigur, der Christus, auf Studien nach demselben edlen Modell zurück, das Bellini in den bekannten Darstellungen der »Beweinung« in



Carpaccio zugeschrieben
Augustus und die Sibylle
In der Sammlung der Lady Layard zu Venedig

der Brera und im Dogenpalast benutzte, die einige Zeit vor der »Auferstehung« entstanden. Wenn die Gestalt hier weniger eckig und herbe ist, so hat dies seinen Grund wohl nicht nur darin, dafs dort ein Toter, hier ein Auferstandener dargestellt ist: auch aus dem Zwischenraum von einigen Jahren, der zwischen jenen Bildern und der »Auferstehung« liegt, erklärt sich die gröfsere Weichheit der Formen.

Wir haben schon früher darauf aufmerksam gemacht, dafs es eine verhältnismäfsig grofse Zahl von Gemälden aus der Schule Bellinis giebt, die das Auferstehungsbild ganz oder teilweise und mit mehr oder weniger Treue wiederholen. Der Umstand, dafs Bartolomeo Veneto in mehreren bezeichneten Bildern Teile der Landschaft treu daraus kopierte, hat Adolfo Venturi verführt, ihm auch die »Auferstehung« zuzuschreiben und alle Bilder, in denen sich Reminiszenzen daraus finden, für Werke dieses Künstlers zu erklären. Wäre Bartolomeo imstande gewesen, ein Gemälde wie die »Auferstehung« in S. Michele zu erfinden, so hätte er sich gewifs nicht einfach wiederholt, am wenigsten in so ungeschickter Weise, wie wir dies in der bezeichneten Madonna

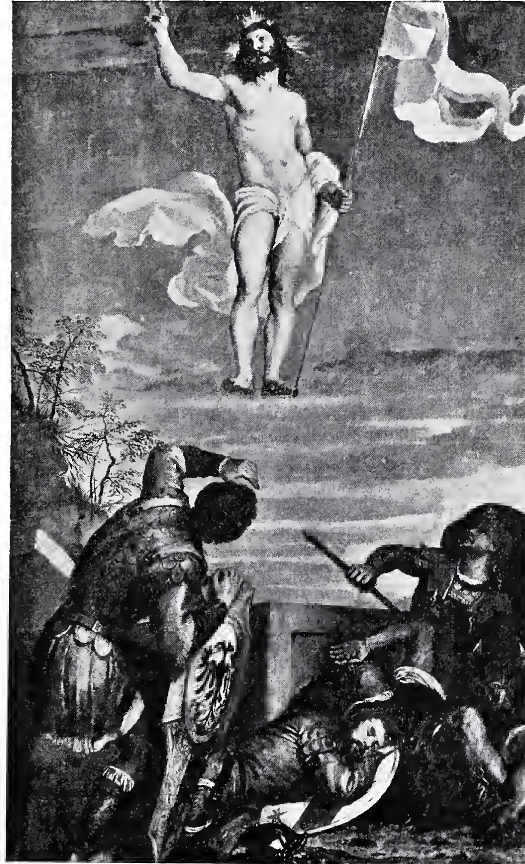
der Galerie zu Bergamo vom Jahre 1505 sehen. Hier hat Bartolomeo auch die Madonna seinem Meister entlehnt, wie er es schon drei Jahre früher in dem Madonnenbilde im Besitz des Conte Donà delle Rose in Venedig gethan hatte, und wie verschiedene andere phantasielose Gesellen der Bellini-Werkstatt sie gleichzeitig in ähnlicher Weise fast unverändert wiederholten. So Francesco Bissolo in dem deutlich und echt bezeichneten Madonnenbild der Akademie zu Venedig und in einer gröfseren, von Venturi nicht erwähnten, aber für Bissolo ebenso charakteristischen Madonna mit Heiligen und Stiftern in der Galerie Layard; ebenso ein anderer, mehr dem Cima nahestehender Bellini-Schüler in der Madonna des Palazzo Ducale, in der wieder die Stadt und der Hirt aus dem Auferstehungsbilde kopiert worden ist. Allen diesen und verschiedenen anderen, bei Venturi als Werke Bartolomeos zusammengestellten Bildern liegt eine Madonna Bellinis zugrunde, die heute nicht mehr erhalten oder wenigstens zur Zeit nicht bekannt ist. Nach der Wiederholung des Hintergrundes im Auferstehungsbilde hat Venturi auch eine Pietà in S. Pietro d' Orzio in der Provinz Bergamo für ein Werk des Bartolomeo Veneto erklärt, während der mittelmäfsige Künstler sich eher als ein Nachfolger Cimas bezeichnen läfst. Auch in einer zweiten gröfseren, von Venturi nicht erwähnten Pietà, die wesentlich besser ist und dem Cima noch näher steht, in der sonderbarerweise auf Grund einer schlecht gefälschten Inschrift dem Sebastiano del Piombo zugeschriebenen, figurenreichen »Beweinung« im Besitz von Lady Layard in Venedig, ist die Stadt im Hintergrunde wieder aus Bellinis »Auferstehung« kopiert worden. Dieselbe Sammlung enthält auch ein dem Carpaccio zugeschriebenes, künstlerisch wenig bedeutendes Bild mit »Augustus und der Sibylle« in reicher Landschaft, die in freierer Weise den Hintergrund des Auferstehungsbildes kopiert. Venturi macht auf eine Zeichnung zu unserem Bilde aufmerksam, die sich in der Ambrosiana zu Mailand befindet, die er konsequenterweise wieder dem Bartolomeo zuschreibt. Die tüchtige Zeichnung, auf dunklem Papier weifs gehöht, ist übrigens keine Studie zu dem Bilde, also auch nicht von der Hand Giovanni Bellinis, sondern nur eine alte Kopie danach, wie sich aus dem Umstand ergiebt, dafs die treue Wiederholung der Landschaft im rechten Teil



Filippo Mazzola
Die Auferstehung Christi
In der Städtischen Galerie zu Strafsburg

des Bildes auch die Frau vor der Brücke enthält, welche im Bilde erst später hineingesetzt worden ist; dies beweisen die darunter durchscheinenden Konturen der Landschaft.

Dafs dem biederen, erfindungslosen Previtali, dem Cavalcaselle das Auferstehungsbild nach dem Exemplar bei Conte Roncalli zugeschrieben hat, eine solche Komposition nicht zugetraut werden kann, brauchen wir nicht besonders nachzuweisen. Ebensowenig kann Marco Basaiti dafür in Betracht kommen, für den die mantegnesken Figuren, die prächtige Farbenstimmung, die stimmungsvolle Beleuchtung ganz abweichend sein würden. Näher stände noch der sogenannte Pseudo-Basaiti, einer der besten Schüler Bellinis, der aber gerade in der Erfindung gleichfalls weit hinter ihm zurücksteht. Noch ein anderer Künstler hat das Bild wiederholt, diesmal gerade unter Fortlassung der landschaftlichen Ferne, die alle anderen Werkstattsgenossen so sehr entzückte: Filippo Mazzola von Modena. Diese auf der Rückseite voll bezeichnete und von 1497 datierte kleine Kopie hat die Strafsburger Galerie aus der Versteigerung Bardini in London 1900 erworben. Eine Hochätzung nach diesem Bild geben wir hier ausschliefslich, um zu zeigen, welcher Abstand zwischen dem Kopisten der Auferstehung und ihrem Meister Bellini ist. Aber alle diese Nachbildungen geben doch zugleich eine Vorstellung, welchen Eindruck das Auferstehungsbild auf die Zeitgenossen gemacht hat, und dafs gerade die stilvolle Auffassung der heimischen Landschaft und der Stimmung in der Landschaft, die hier wie kaum in einem zweiten Bilde des Meisters zur Geltung kommen, den Künstlern als etwas Neues, Aufserordentliches in den Gemälden Giovanni Bellinis auffiel und ihre Bewunderung erregte. Weniger abhängige und begabtere Künstler, wie Carpaccio, Cima da Conegliano und namentlich der Ferrarese Ercole Roberti, haben Bellinis Vorbild auch in ihrer Behandlung der Landschaft mit Glück und in eigenartiger Weise benutzt und weitergebildet.



Tizian
Die Auferstehung Christi
Im Palazzo Ducale zu Urbino

Es giebt noch ein Bild aus der Mitte des Cinquecento, das eine unverkennbare Anlehnung an Bellinis Auferstehungsbild verrät und das glänzendste Zeugnis bietet für den Ruf dieses Bildes in Venedig: Tizians »Auferstehung Christi« in der Galerie zu Urbino. In diesem Gemälde hat Tizian sich im Aufbau seinem Meister angeschlossen

und die Gestalt des Auferstandenen fast treu kopiert, sogar soweit, dafs er diese gleichfalls beinahe ohne perspektivische Untersicht zeigt; gewifs nicht blofs ein Zeichen der Verehrung, die der Schüler seinem Lehrer, sondern zugleich der Anerkennung, die er seiner Kunst zollte.

DIE KAPELLE DES HEILIGEN KREUZES

Zu den freigebigsten Gönnern von S. Michele gehörte der Prokurator von S. Marco, Piero di Lorenzo Priuli. Er liefs zu Ehren einer Reliquie des heiligen Kreuzes in die Nordwand der Kirche eine grofse Kapelle einbauen und in derselben eine geräumige Gruft mit einer grofsen, von einem köstlichen Fries eingerahmten Deckplatte herrichten. Als Piero im Jahre 1491 sein Testament machte, war der Altar noch ohne Gemälde; er traf darin Anordnungen für die Herstellung eines solchen. Piero Priuli, der sein Testament in Padua eigenhändig geschrieben hatte, versäumte, dasselbe von zwei Zeugen bestätigen zu lassen, wie es das Gesetz vorschrieb; dies mufste nach seinem am 30. September 1493 erfolgten Tode durch zwei Zeugen, die seine Schrift gut kannten, nachgeholt werden, was am letzten Juni 1495 geschah. Am 19. Juli 1495 wurde das Testament endlich durch einen Beschlufs des grofsen Rates auf dem Gnadenwege für rechtsgültig erklärt. Jetzt also erst konnten seine Söhne — er hatte deren acht gehabt — daran denken, seine letzten Wünsche zu erfüllen. Darunter fand sich die Bestimmung, dafs eine Altartafel für die Kapelle in S. Michele hergestellt werden solle; die Söhne beauftragten Giovanni Bellini mit der Ausführung. Wann dieser das Bild ablieferte, erfahren wir nicht, aber bei der Überbürdung des Meisters und nach der Geschichte anderer Bilder dürfen wir annehmen, dafs vielleicht Jahre darüber vergingen.

Das Testament des Piero Priuli lautet wie folgt:

N.° 142.

Jhesus MCCCCLXXXXI adì 8 Lujo in Padova.

Avendo considerato io Piero di Priolli procurator de la giexia de San Marcho non aspetar a questo mondo alguna cosa piui zerta de la morte . . . . . ho deliberato de far questo mio ultimo testamento atrovandome gratia Dei sano de la mente . . . .

E prima io laso mie comesarij madona Samaritana Moro mia cara sorela et tuti mie fiolli i qual debiano ministrar la dita mia comessaria fedelmente come ordinerò . . . .

Item voio eser sepelido a San Michiel de Muran in la mia Capela, nel qual monestier he aparechiato la piera de la sepultura et el frixo de quela et el pavimento de piere rose e bianche per el modo he quelo de l' altar de quela e voio sia fata la pala segondo sarà conveniente non esendo fata . . . .

adì ultimo Zugno 1495. Testificho io Christofalo moro fu de miser L.° per mio sagramento la dita scritura oltrascritta esser scrita de man del magnifico miser Piero di Prioli el procurator, e questo per aver gran praticha de . . . . . et averne apreso de mio de sua man . . . . . .

adì 3 Luio 1495. — Io Bernardin Foscharini fo de miser Piero per mio . . . . . afermo la chontraschrita schritura testamentaria schrita de man del q.^{m} mag.^{co} miser Piero de Priolli procurator de San Marcho per haver grandisima praticha de la dita letera . . . . he questo afermo per mio sagramento.

(In foglio separato.)

MCCCCLXXXXV. — Die 19 Julii in maiori consilio in libro gratiarum. — N.° 27 a c.° 140. —

Quod viris nobilibus Laurentio de Priolis et fratribus quondam ser Petri Procuratoris concedatur quod quedam cedula testamentaria scripta eius manu, reperta post obitum, in qua posuit ordinem in bonis suis, possit levari in forma publici et autentici testamenti cum







Giovanni Bellini
Triptychon mit der thronenden Madonna, Aposteln, Heiligen und dem Stifter Pietro Priuli
In der Sammlung der Akademie zu Düsseldorf

clausulis et additionibus in similibus necessariis et opportunis per unum ex Cancellarijs nostris inferioribus sicut humiliter supplicarunt et consuluerunt officiales nostri super gustaldionibus cum consilio Cancellariorum Inferiorum.

Ego Bartholomeus Bono ducalis notarius exemplavi.

(Venezia. — Archivio di Stato. — Sez.^{e} Notarile. — Miscellanea Notai diversi. — Not.^{o} Savina Ant.^{o} B.^{a} 1235.)

Piero Priuli, der den Beinamen del Capuzzo hatte, war Prokurator in Campo in den Kriegen gegen den Papst und den Herzog von Ferrara und seit 1482 Prokurator von S. Marco di Sopra.

Die genaueste Beschreibung der Altartafel findet sich bei Boschini in dessen »Riche Minere«, Sestier della Croce pg. 21; Isola di S. Michiel di Murano. »Nella Capella delle Croce privilegiata, vi è la Tavola in tre partimenti; nel mezo, sopra eminente Trono, Maria, con il Bambino; alla destra S. Pietro e S. Romualdo ed alla sinistra S. Marco, ed un altro Monaco bianco, con un Ritratto in ginocchio è opera di Giovanni Bellino. Sotto à quello di mezo, una Croce, con S. Costantino, e S. Elena, con due Angeli: opera di Giovanni Bellino«.

Über das weitere Schicksal der Tafel erfahren wir, dafs im Jahre 1721 beschlossen wurde, den Altar der Kapelle zu erneuern; »rimodernizzare con fini marmi« lautet der so häufig in den Dokumenten und Guiden vorkommende Ausdruck für ein Unternehmen, dem so viele alte Altargemälde zum Opfer fielen. Das Gemälde wurde also entfernt und durch eine Marmordekoration ersetzt. A. M. Zanetti giebt in seinem Nachdruck Boschinis vom Jahre 1733 in der That an, dafs das Bild nicht mehr zu sehen sei. Seitdem ist darüber nichts mehr bekannt geworden; wir glauben es aber in der Sammlung der Akademie in Düsseldorf wieder aufgefunden zu haben, freilich ohne die Predelle. Die Beschreibung Boschinis stimmt so vollkommen mit dem Triptychon in dieser Sammlung überein, dafs ein Zweifel ausgeschlossen ist.

Kein geringerer als Peter Cornelius war Besitzer des Bildes, das er in Rom erworben hatte; nach seinem Tode gelangte es mit anderen Bildern aus seinem Besitz in die Sammlung der Düsseldorfer Akademie. Vor einigen Jahren wurde das Bild einer gründlichen Restauration unterzogen, da es durch starkes Abblättern sehr beschädigt war. An dem Sockel des Thrones der Madonna ist das Bild bezeichnet IOANNES BELLINVS. Der Gesamtton ist jetzt kalt, die Zeichnung wenig korrekt, die Ausführung lieblos und zum Teil, besonders bei den Flügelbildern, selbst etwas roh; es ist danach zweifellos vorwiegend von Gehilfen gemalt worden. Der Vergleich mit der von 1510 datierten Madonna in der Brera-Galerie und einem in kursiven Lettern Giovanni Bellini signierten Breitbilde mit den Halbfiguren der Madonna zwischen Heiligen in der Galerie R. Benson in London macht es wahrscheinlich, dafs der unbekannte Gehilfe Giovanni Bellinis, den wir, bis ein glücklicher Fund seine Taufe möglich macht, mit dem Namen Pseudo-Basaiti belegt haben, vorwiegend dabei mitgewirkt hat, und zwar in seiner späteren Epoche, in der er sich einen breiteren Stil angeeignet hatte. Wie wir sahen, wurde das Bild nicht vor 1495 in Angriff genommen; es ist aber sehr wohl möglich, dafs es nicht vor dem Jahre 1500 fertig geworden ist, da die Erbschaftsangelegenheiten des Pietro Priuli sich nicht glatt abwickelten.

Am Thron der Madonna sehen wir den Pietro Priuli knieend dargestellt. Er trägt eine damals ungewöhnliche Kopfbedeckung, ein Capuzzo; wie wir sahen, führte er den Beinamen »dal Capuzzo«. Das Capuzzo wurde im XIV. Jahrhundert in Venedig allgemein getragen; man bemerkte aber, dafs es der Gesundheit nicht zuträglich war und zu Kopf- und Augenleiden Veranlassung gab, weshalb man den

langen Zipfel abschnitt und diesen seitdem über die Schulter hängend als Stola trug. Dies soll der Ursprung des für die Venezianer durch Jahrhunderte so charakteristischen dekorativen, aber ganz zwecklosen Kleidungsstückes sein. Auf den Kopf setzte man seither nur ein kleines Mützchen. Piero Priuli war der alten Mode treu geblieben und hatte sich dadurch seinen Spitznamen zugezogen.

Die Predelle, welche die Heiligen Konstantin und Helena zeigte, scheint verloren gegangen zu sein; es ist wenigstens seither nichts über sie bekannt geworden.

DIE KAPELLE DER MADONNA

Die Akten des Klosters S. Michele nennen noch einen anderen Pietro Priuli, Sohn des Benedetto von Campo delle Erbe in S.ta Sofia, der gleichfalls eine Gruft und einen Altar in der Kapelle der Madonna der Klosterkirche herstellen liefs, wie die folgende Urkunde beweist:

Copia di una memoria di don Eusebio Priuli siando abbate del monasterio di San Michele di Muran — 1511.

Comessaria del quondam messer Piero Priuli fu de messer Benedetto, et per essa al presente messer Andrea di Priuli el doctore suo filiolo die dare al monasterio di San Michel di Murano come apare per instrumento di mane di messer Jeronimo Bossis fato nel 1511 soto lo R. Padre don Paulo Orlandini abbate di questo Monasterio per l' altare dela madona sotto el barcho dove sono sepulto dito messer Piero et madona Tadia mia madre et madona Zanetta mia sorella: uno calice d' argento con la sua patena et tutte le tualie per ditto altare che sono bisogno, doi candeleri di latone per ditto altare, doy pianete con li sui stoli, manipoli, et amitti, camisi et cordoni, de li quali pianeti una di seda con li soi fornimenti, amito, stola, et manipulo, et l' altra feriale, doy paliotti uno di seda, l' altro feriale, *et ancora siano obbligato a far una bella palla d' altare da novo con li sui fornimenti intaiati et indorati, et depinta la pala* et ancora far uno salizato honorevolo fino alla meita del archa de messer Nicolo Dolfino et in mezo una sepultura per esser sepulti per si et per tutti sui eredi ad laudam dei. ....

el sopradito chi vol la capella venga con el suo instrumento come dice rogato messer Jeronimo de Bosis et tolia la capella col nome de Dio, che qua non è homini de far torto a niuno et tolia quelo chi e suo, quelo che per rasone non suo laselo star.

(Archivio di Stato. — Venezia. — Mani Morte. — Convento di S. Michele in Isola. — busta 3a, Tomo II, carte n.o 121.)

Zwischen dem ersten und zweiten Drittel des Hauptschiffes wird die Kirche von einem prächtigen auf vier Säulenpaaren ruhenden Sängerchor durchsetzt. Zwischen den vorderen Säulen war ein Gitter angebracht, das die Mönche gegen die Aufsenwelt abschlofs; in der von den Säulen des Sängerchors gebildeten Halle befand sich an der Schmalseite, an der Nord- und Südwand, je ein Altar mit davorliegender Gruft. Die des Pietro di Benedetto Priuli lag an der Südwand. Schon im Jahre 1553 hatte man vergessen, dafs die Nachkommen ein Recht auf diesen Altar hatten, was zu dem Eingriff eines Mitgliedes der Familie Veranlassung gab. Man sah die Akten nach und fand obiges Dokument; auch bemerkte man, dafs der Rahmen des Altargemäldes das Wappen der Priuli trug.

Die erste Nachricht über das Gemälde, welches über dem Altar angebracht war, finden wir in M. Boschinis »Le Minere« vom Jahre 1664; auf p. 525 sagt er: »A mano sinistra nell' uscir di Chiesa sotto il choro vi è l' altare di Casa Priuli. E nella tavola evvi la copia de la S. Margherita di Raffaelo. L' originale fu portato in Inghilterra.« — Nun ist es sofort klar, dafs man für Pietro Priulis Altar nicht dieses Bild herstellen liefs, sondern dafs diese Kopie das ursprüngliche im Jahre 1511 gestiftete Gemälde nur ersetzt hat. Das Original der S. Margherita kam von England in die Galerie des Erzherzogs Leopold und mit ihr nach Wien, wo es sich jetzt in dem dortigen

Hofmuseum befindet, jedoch nicht mehr unter Raffaels Namen, sondern unter dem des G. Romano. Seine Mafse sind 193 cm in der Höhe bei 122 cm in der Breite. Wenn wir annehmen, dafs die Kopie in der Gröfse des Originals ausgeführt wurde, was an sich sehr wahrscheinlich ist, so gewinnen wir eine Idee von der Gröfse der Tafel, welche ursprünglich auf dem Altar stand. Im Jahre 1810 wurde nämlich der Altar gänzlich abgetragen; jetzt wird der betreffende Raum von einem Beichtstuhl eingenommen. Wie schon erwähnt, befand sich der Altar in dem den Andächtigen zugänglichen vorderen Drittel der Kirche, und war das Gemälde bei dem häufigen Öffnen der Thüre den dort ungehindert über die Lagunen fegenden Nordwinden ausgesetzt; deshalb haben vermutlich die Mönche schon frühzeitig, wie es so oft geschah, das ursprüngliche wertvolle, aus dem Jahre 1512 stammende Gemälde nach der Sakristei gebracht und dort aufgehängt.

Die frühesten Nachrichten von einem solchen Bilde in der Sakristei von S. Michele finden wir bei C. Ridolfi, »Le Maraviglie dell' Arte« und in der Ausgabe der »Venetia« des Francesco Sansovino, welche Giustinian Martinioni im Jahre 1663 besorgte und mit Zusätzen versah. Es heifst hier: »Nella Sagrestia vi è una Tavola con la Madonna ed altri Santi dipinta da Gio. Battista da Conegliano, il cui nome è scritto à piedi di essa tavola«. — Im Jahre 1664 giebt M. Boschini dann auch die Heiligen an: S. Pietro, S. Romualdo o Paolo ed un altro santo Monaco. Wahrscheinlich hing damals das Bild an der Wand der Sakristrei, als aber der frate Giacinto Savorino im Jahre 1698 die Wände der Sakristei mit geräumigen stattlichen Paramentenschränken bedecken liefs, wurde das Bild mit einem gelben Stuckrahmen versehen und in die Apsis der kleinen Grabkapelle des Pietro Boldu, Abts des Klosters S. M. delle Carcere bei Padua, auf ein kleines Altärchen hineingezwängt. Ein Blick genügt, um sich zu überzeugen, dafs die im Jahre 1494 errichtete kleine, von der Sakristei ausladende Grabkapelle gar nicht für einen Altar, und am wenigsten für ein so grofses Altargemälde, das einige Fensterchen der Apsis verdeckte, eingerichtet war. Der glatte Stuckrahmen ist mit einigen oberflächlich gearbeiteten Engelsköpfen verziert und zeigt den Charakter der Zeit um 1700. Das Lichte des Stuckrahmens mifst 206 cm in der Höhe bei 135 cm in der Breite. Genau diese Mafse hat das Bild des Cima in der Berliner Galerie (Kat. Nr. 2), welches die Madonna umgeben von den bei Boschini genannten Heiligen zeigt. Wir haben also zweifellos darin das Bild aus der Sakristei von S. Michele vor uns. Wir möchten nun die Vermutung aufstellen, dafs dieses Bild des Cima ursprünglich auf dem Altar stand, den Piero di Benedetto Priuli im Jahre 1511 für die Kapelle der Madonna unter dem Sängerchor stiftete. Weil dieser Altar sich in dem dem Volke zugänglichen Teil der Kirche befand und den Unbilden der Witterung ausgesetzt war, wurde das wertvolle Bild vom Altar fortgenommen und in die Sakristei gebracht, ein Gebrauch, für den ja in allen Städten Italiens sich unzählige Beispiele anführen lassen. Da der Rahmen des Altars des Pietro Priuli nach unserer Annahme 206 × 135 cm gemessen haben mufs und das Original der hl. Margarita 193 × 122 cm mifst, so konnte die Kopie der hl. Margarita leicht dem Rahmen des Priuli-Altars angepafst werden. Nach unserer Vermutung wäre also das Datum des Gemäldes des Cima ungefähr das Jahr 1512, womit der Charakter des Bildes, das den Stil des Meisters in seiner mittleren Zeit zeigt, durchaus übereinstimmt.

Für die von Pietro di Benedetto Priuli bestellte Altartafel wählte man fast die gleiche Darstellung, wie sie die Söhne Pietro di Lorenzo Priulis bei Bellini bestellt hatten: in der Mitte sehen wir die Madonna, rechts vorn am Ehrenplatz den hl. Petrus; aufserdem zwei heilige Kamaldulenser und statt des hl. Markus, der in Bellinis Bild den Prokurator von S. Marco der Madonna empfiehlt, den hl. Paulus.

SEIDENSTOFFE AUS ÄGYPTEN IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM

WECHSELWIRKUNGEN ZWISCHEN CHINA, PERSIEN UND SYRIEN IN SPÄTANTIKER ZEIT

VON JOSEF STRZYGOWSKI

Wir sind verbohrt in den Glauben, dafs die Antike in den Jahrhunderten nach Christi Geburt die einzige Kunstmacht gewesen sei, mit der wir zu rechnen haben. Es hängt das leicht begreiflich damit zusammen, dafs zuerst die attische, dann die hellenistische Kunst, jede in ihrer Art, der Welt ein Vollkommenes geboten hatten und wir, um so mehr als seit Alexander auch die äufsere Macht in griechischen bezw. römischen Händen war, geneigt sind, anzunehmen, dieses Ideal müfste überall durchgreifend zur Geltung gekommen sein. Ich habe an anderer Stelle darauf hingewiesen, dafs das nicht der Fall war.[1]) Neben dem Drang zu imposanter Inszenierung, wie er sich der griechischen Kunst mit der ungeahnten Expansion ihres Wirkungskreises bemächtigte, hat in erster Linie der alte Orient aus der attischen die hellenistische Kunst geformt. Und der Orient hört nach Christi Geburt nicht zu wirken auf, jetzt erst recht und in verstärktem Mafse seit dem IV. Jahrhundert beginnt er seine zersetzende Tätigkeit. Ich kenne kein Gebiet, auf dem diese Erscheinung klarer zur Geltung käme, als auf dem der Kunstindustrie. Das erklärt sich daraus, dafs in römischer Zeit der Weltverkehr einen ungeahnten Aufschwung nahm und seine Wege und Zentren ungleich mehr Bedeutung für die Kulturentwickelung gewannen als die Ideale der griechischen Kunst oder die Absichten der politischen und militärischen Macht von Rom.

Man nehme die Schatzfunde aus der sogenannten Völkerwanderungszeit, die in ganz Europa gemacht werden. Seinerzeit, als diese Dinge gefunden wurden, hatte man ein viel klareres Gefühl dafür, dafs hier etwas völlig Neues, aus der Entwickelungsrichtung der Antike Herausfallendes vorläge als heute, wo der Wahn von der Einheitlichkeit der Kunstentwickelung auf attischer Basis[2]) ganze grofse Systeme zeitigt, die nachweisen wollen, dafs das antike Kunstwollen spontan zur Schaffung der Formen und Techniken jener Schätze geführt habe.[3]) Thatsachen, wie die, dafs wir für die eine Gattung z. B., die Verroterie cloisonné, deutliche Spuren des Ursprunges in der Khosroes-Schale des Cabinet des médailles,[4]) dem Beschläg mit der Pehlewi-Inschrift

[1]) »Orient oder Rom«; dazu »Hellas in des Orients Umarmung«, Beilage zur Münchener Allg. Zeitung, 1902, Nr. 40, 41 und »Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria« (Bulletin V der Société archéol. d'Alexandrie).

[2]) F. Wickhoff in den Festgaben für Büdinger, S. 459 f.

[3]) A. Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie, Bd. I.

[4]) Babelon, Le cabinet des antiques, pl. XXI.

in Wiesbaden [1]) und den sibirischen Schalen in der Eremitage haben, werden beiseite geschoben. [2]) Eines der Mittel, jedes derartige, nur durch das Hinwegleugnen der fortwirkenden Kraft des vorderasiatischen Orients mögliche System in seiner Voreiligkeit zu beleuchten, dürften die bisher so wenig beachteten Seidenstoffe aus spätantiker Zeit sein. Sie legen ähnlich Zeugnis ab für die fortwirkende Bedeutung der sassanidischen Kunstindustrie wie etwa der sogenannte Schatz des Attila, der Stolz des Wiener kunsthistorischen Hofmuseums. [3]) Unter den Parallelen, die zu den Hauptstücken dieses bedeutendsten Schatzfundes aufgetaucht sind, giebt ein Stück einen deutlichen Fingerzeig. Es ist eine (wohl gleichzeitig mit den unten noch zu erwähnenden Seidenstoffen aus dem VI.—VII. Jahrhundert entstandene) Kanne aus dem Horiuschi-Tempel in Nara (Japan). [4]) In Form und Schmuck den Stücken aus dem ungarischen Schatzfunde verwandt, zeigt es chinesische Elemente in ähnlicher Art zwischen die persischen eingeflochten, wie wir es auf den Seidenstoffen finden werden. Der Ursprung des Stiles dieser Erzeugnisse ist eben in Persien zu suchen; von diesem Zentrum aus ziehen sich die Fäden nach dem Abendlande wie nach Ostasien.

Die Geschichte der Seidenkultur liegt nach chinesischen und westlichen Quellen klar genug vor uns. Ihre mythische Erfinderin Hsi-ling-shi, die Gemahlin des Kaisers Hwang-ti (2689—2599 v. Chr.) und die Vorschriften des Tschóu-li sprechen dafür, dafs die Kultur der Würmer wie das Herstellen der Gewebe ursprünglich Sache der Frauen war. [5]) Stellen bei den Propheten und griechischen Schriftstellern belegen, dafs die »medischen Gewänder« und »serischen Stoffe« schon in voralexandrinischer Zeit über Persien nach dem Westen kamen. [6]) In solche serische, d. h. chinesische Stoffe kleidete sich Alexanders Feldherr Nearchos. Dann fehlen Nachrichten, bis mit dem Jahre 114 v. Chr. der bahnbrechende Umschwung auf dem Gebiete des ostasiatischen Handels eintritt. Darüber berichten chinesische Quellen. [7]) Damals erschliefst der General Tschang K'ién den Landweg durch die Wüste Gobi, das Tarimbecken und über den Pamir, und Kaiser Wu-ti (140—86 v. Chr.) legt jene befestigte Karawanenstrafse an, deren Zug neuerdings von Bonin wiedergefunden wurde. [8]) Seither gingen jährlich fünf, acht, ja zehn Karawanen an die griechisch-baktrische, parthische bezw. sassanidische Grenze. Die Seide gelangte so auf die Märkte von Samarkand und Bochara. Ihr weiterer Weg wird belegt für das Jahr 98 n. Chr. durch die Nachrichten, die Kan Ying, der Adjutant des Generals Pan Ch'ao, nach China bringt; damals verschiffte man sie in Hira (wie später von Basra aus) nach den Stapelplätzen am Roten Meere, von wo sie nach dem Lande Ta-ts'in mit der Hauptstadt Antu, Antiocheia, kamen. [9]) Ein anderer Weg wurde kurz darauf durch den syrischen Grofskaufmann Maes, genannt

[1]) Annalen des Vereins für Nassauische Altertumskunde XII (1873), S. 217 und Taf. I, 3.

[2]) Riegl, a. a. O. S. 181. Vergl. dazu neuerdings Dalton, Archaeologia LVIII.

[3]) Arneth, Die antiken Gold- und Silbermonumente; Hampel, Der Goldfund von Nagy-Szent-Miklós. Zur Datierung der Inschriften Byz. Zeitschrift (1897), S. 585 f.

[4]) Erwähnt und abgebildet von Deshayes im Manuskript seiner im Musée Guimet gehaltenen Conférence vom 9. März 1902.

[5]) Richthofen, China I, 426, 431 und 443 f.

[6]) Ebenda S. 443 und 474.

[7]) Ebenda S. 448 f., F. Hirth, Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst, 1896 und J. Dahlmann S. J. in den »Stimmen aus Maria-Laach« 1902 S. 1 f.

[8]) La Géographie III (1901), Vol. I, S. 172 f.

[9]) F. Hirth, Verh. d. Berl. Ges. f. Erdkunde XVI (1889), S. 46 f. und China and the Roman Orient.

Tizian, erkundet; auch er führte nach dem Pamir, als dem Ausgangspunkt des persischen Zwischenhandels.[1]) Dieser letzte Bericht zeigt deutlich, wie stark die syrische Konkurrenz neben den von Alters her eingeführten medischen und serischen Waren emporgekommen war. Tyrus, Sidon, Berytus, Antiocheia waren in der Fabrikation in die Fufsstapfen der Chinesen selbst und der Meder und Babylonier getreten; sie suchten diese letzteren durch Umgehung auf dem Seewege auszuschalten.[2]) Dafs ihnen das nicht gelang, belegen die auf die persischen Handelsplätze bezüglichen Verordnungen eines Marc Aurel, Theodosios I. und II. und Justinian.[3]) Eine Änderung trat erst ein, als es Justinian gelang, die Seidenraupenzucht von Serinda (Khotan?)[4]) nach dem Westen zu verpflanzen. Ungefähr gleichzeitig wurden auch die syrischen Fabriken durch die Monopolisierung der Seidenfabrikation in Byzanz lahmgelegt. Dafs damit die persischen (indischen) und chinesischen Traditionen nicht abgebrochen wurden, beweisen die mittelbyzantinischen, aus dem kaiserlichen Zeuxippos, wie einst aus dem Schang-fang hervorgegangenen Seidenstoffe[5]) ebenso zweifellos wie die durch die Araber über Sizilien und Spanien nach Europa verpflanzte persisch-syrische Industrie,[6]) die gegenüber allen Kunstströmungen des Mittelalters und der Neuzeit unbeugsam an den überlieferten asiatischen Mustern festhielt [7])

Das in kurzen Zügen die Folie, die ich der Vorführung einer kleinen Sammlung von Seidenstoffen geben möchte, welche ich in Ägypten für das Kaiser Friedrich-Museum erworben habe.[8]) Sie sind ihrem genaueren Fundorte nach leider nicht bestimmbar. Doch spricht manches, besonders Parallelen, dafür, dafs sie aus Achmim kommen. Ein ganz anderes Gesamtbild geben die Funde von Seidenstoffen, die aus Antinoë stammen. Sie sind leider bis jetzt nicht bearbeitet. Wie dieser Gegensatz zu erklären sein wird, ob daraus, dafs man in Antinoë andere Bezugsquellen hatte als in Panopolis, oder dafs wir zum Teil wenigstens mit dem verschieden ausgebildeten Geschmack von am Orte selbst in orientalischer Art schaffenden Manufakturen rechnen sollen, das wird, glaube ich, nicht allzuschwer festzustellen sein. Ich führe die Sammlung des Kaiser Friedrich-Museums nach gegenständlichen Gruppen geordnet vor.

1. Reiterstoffe. Ich beginne mit einem Rund-Medaillon von 0,130 m Durchmesser, das im Mittelfelde das gewöhnlichste Muster der alten Seidenstoffe, zwei Reiter, gelb

---

[1]) Dahlmann, a. a. O. S. 177.

[2]) Darüber Dahlmann, a. a. O.

[3]) Zachariae von Lingenthal, Mémoires de l'académie de Saint-Pétersbourg, VIIe série, tome IX (1866), p. 5f.

[4]) Vergl. Richthofen, China I, 528 und 550; Dahlmann, Stimmen aus Maria-Laach 1902, S. 192 f.

[5]) Die Löwenstoffe vom Jahre 921—931 ca. und 976—1025 ca., am besten publiziert jetzt bei Lessing, Gewebesammlung des Königl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin, Lieferung III und der Kölner Elefantenstoff aus dem Zeuxippos: Cahier et Martin, Mélanges II, pl. IX—XI und Bock, Zeitschrift des bayr. Kunstgewerbevereins, 1892, S. 65 f.

[6]) Vergl. darüber neben den bekannten Handbüchern über die Seidenindustrie, besonders Karabacek, Mitteilungen des österr. Museums, 1879, S. 273 f.

[7]) Man durchblättere daraufhin die Publikationen von Seidenstoffen bei Cahier et Martin, Fischbach, Lessing und besonders auch Errera, Collection d'anciennes étoffes 1901 und Allan S. Cole, Ornament on European Silks (nach Dreger, Kunst und Kunsthandwerk II, 330 f.).

[8]) Ich mufs hier Dr. Fouquet in Kairo danken, dafs er meine Bestrebungen durch Überlassung auch dieses Schatzes so wesentlich gefördert hat.

auf rotem Grunde, zeigt (Abb. 1).[1]) Beide wenden sich der Mitte zu, während die Pferde nach aufsen aufspringen. Sie halten grofse Bogen und schiefsen den Pfeil kreuzweise nach Löwen, die unter den Pferden nach aufsen davonspringen, den Kopf zurückwendend. Die Reiter haben krauses Haar und sind bekleidet mit einem eng anliegenden kurzen Rock und Stiefeln. Um den Kopf flattert ein Schultermantel nach



Abb. 1
Roter Stoff mit gelben Reitern
Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

oben. Der gespannte Bogen hat Herzform mit nach aufsen gebogenen Enden. Die Pferde haben auffallend kleine Köpfe[2]) und sind mit einem breiten Hals- und einem Schwanzgurt angeschirrt, der den rund geschnittenen Sattel festhält; von der Zäumung

[1]) Nr. 1481 meines Inventars.

[2]) Vergl. für diesen Pferdetypus auch die chinesischen Reliefs aus der Zeit der Han-Dynastie bei Chavannes, La sculpture sur pierre en Chine.

hängen kleine Kreise herab. Der Löwe zieht den Schwanz zwischen die Hinterbeine und hat einen Pfeil im Rücken.

Die Bordüre ist sehr reich; sie leitet, durch vier Kreise in den Achsen, über auf Reiter-Medaillons, die einst benachbart waren. Wir haben es also mit keinem einzeln gewebten Medaillon, sondern mit dem Teil eines gröfseren Stoffes zu thun, der schon, als man ihn auf grobe Leinwand aufnähte, aus dem Ganzen barbarisch herausgeschnitten wurde. Von dem Pflanzenmotiv der Bordüre wird unten noch zusammenfassend zu reden sein.

Das Motiv, eine Fläche mit Kreisen in Reihen zu füllen, findet sich schon im alten Ägypten.[1] Auf vorderasiatischem Boden aber dürfte die Verknüpfung solcher Medaillons untereinander durch kleinere Kreise zu Hause sein. Denn der mesopotamischen Kunst ist im Mittelmeerkreise typisch eigentümlich das Flechtband, ein Motiv, das wohl die Anregung zur Verknüpfung geometrischer Gebilde in der Fläche gegeben haben dürfte. Das älteste *datierte* Beispiel der zur Flächenfüllung verknüpften Kreise findet sich freilich erst in Rom und aus der Zeit Konstantins; aber die Umstände weisen gerade hier sehr deutlich zurück auf den Orient. Es handelt sich um die bekannten Mosaiken im Umgange von S. Costanza.[2] Man hat auch in ihnen eine charakteristische Leistung des spontan spätrömischen Kunstwollens sehen mögen.[3] In Wirklichkeit haben wir es mit der Nachahmung von Mustern zu thun, wie sie bis dahin in der vom Orient nach dem Westen vorrückenden Art der Pavimentmosaiken verwendet worden waren. Die sechs Dessins von S. Costanza sind zum Teil typisch syrisch, wie die Asaraton-Abart,[4] zum Teil in Syrien zu Hause, wie die beiden mit Weinranken gefüllten Felder, zum Teil sind sie syro-ägyptische Muster ohne Ende, zum Teil endlich Dessins, wie sie unser Seidenstoff zeigt, d. h. Kreise entweder einfach aneinandergereiht oder durch Bänder und kleinere Kreise verschlungen. Dieser Wechsel findet sich auch an den Krügen von Nagy-Szent-Miklós. Der Krug 7[5] zeigt einfache, der Krug 2 durch vierfache, untereinander verknotete Schuppenbänder umschlossene Kreise. Dieser letztere Krug erinnert überdies in seinen sonstigen ornamentalen und figürlichen Details derart an die Typen der Seidenstoffe, dafs gar kein Zweifel an der Abhängigkeit vom gleichen Kunstkreise sein kann.

Dieser Kunstkreis wird gekennzeichnet durch die Medaillon-Füllung des gröfsten Teiles der älteren Seidenstoffe überhaupt, den Bogenschützen zu Pferd auf der Löwenjagd. Unser Stoff zeigt die einfachste Form, die sich sehr häufig auch in der jüngeren Variante wiederholt, dafs der Reiter nach dem Löwen mit einer Lanze stöfst und sich ein Hund dazugesellt. Das bekannteste Beispiel ist der Stoff aus St. Servaas in Maastricht.[6] Auf dem Löwenkörper findet sich das dem Nilschlüssel ähnliche sassanidische Diademzeichen.[7] Noch entschiedener wird der sassanidische Ursprung dieses

[1]) Owen Jones, Grammar of ornament, pl. Xf. Vergl. als mesopotamische Beispiele auch Delitzsch, Babel und Bibel, S. 19 und 34.

[2]) Garrucci 205f., Venturi, Storia I, 106f.

[3]) Riegl, a. a. O. 127f.

[4]) Vergl. darüber Zeitschrift d. Deutschen Pal. Vereins XXIV (1902), S. 149 und Byz. Denkmäler I, S. 58f.

[5]) Nach Hampel a. a. O.

[6]) Fischbach, Ornamentik der Gewebe, Taf. 3; Riegl, Altorientalische Teppiche, S. 125; Linas, Origines II, 236.

[7]) Karabacek, Susandschird S. 78. Vergl. damit die chinesischen Zeichen auf dem Tissu Ito (davon unten S. 171).

Musters bezeugt durch die reicheren Vertreter dieses Typus, in denen die einander im Spiegelbild zugewendeten Reiter das Kostüm der sassanidischen Grofskönige tragen und in altmesopotamischer Art durch einen Baum getrennt sind. Der reichste Stoff dieser Art kommt zweimal vor, einmal in St. Kunibert in Köln,[1]) das andere Mal in S. Ambrogio in Mailand.[2]) F. Justi hat die Darstellung auf die Legende vom Prinzen Bahram bezogen.[3]) Ein anderer Stoff aus der Ursulakirche in Köln zeigt den König mit dem sassanidischen Kronschmuck auf einem geflügelten Greif reitend.[4]) Karabacek[5]) möchte das Stück in die ersten zehn Regierungsjahre Jazdegerd III. (632/3—651/2) verlegen. Ein dritter aus der Sammlung Schnütgen in Köln, jetzt ebenfalls in Berlin,[6]) zeigt den König auf einem Flügelpferde, wie er mit einer Hand einen Löwen (oder eine Sphinx?) hochhebt. In einfachster Art kehrt das Muster mit dem Baum wieder auf dem Seidenstoff der Kathedrale von Mozak bei Riom.[7])

Die Meinungen über das Alter dieser Stoffe gehen auseinander, Karabacek und Lessing z. B. halten sie für originalsassanidisch, Smirnov[8]) glaubt, sie seien innerhalb der byzantinischen Grenzen oder nach dem Fall des Sassanidenreiches in Mesopotamien unter arabischer Herrschaft gewebt. Wir werden darüber zu keinem klaren Schlufs kommen, solange das Gebiet der mittelpersischen Kunst unbearbeitet ist. Nicht einmal über die sassanidischen Silberschüsseln mit Jagddarstellungen, die verbreitetsten Denkmäler dieses Kreises, liegt eine wissenschaftliche Untersuchung mit guten Abbildungen vor.[9])

Zu einem annehmbaren Resultate führt vielleicht die Betrachtung des ornamentalen Schmuckes dieser Stoffe. Auf dem Medaillon des Kaiser Friedrich-Museums (Abb. 1) sieht man am Rand einen breiten Streifen, in dem gesprengte Palmetten mit drei Motiven wechseln: einer Herzform in mehreren Farbenstreifen über einem Winkel, eine dreilappige Palmette über einem dreilappigen Kelch und ein ähnliches korbartiges Gebilde mit mehr als drei Lappen; dann folgt wieder das mehrstreifige Herzblatt. Am Innenrande wird dieser Hauptstreifen begleitet von einer Folge kleiner Herzformen, aufsen von einem Flechtbande. In den kleinen Kreisen, die nach den benachbarten Medaillons vermittelten, sieht man Herzformen um einen mittleren Kreis gestellt.

Das Hauptmotiv giebt somit die mehrstreifige Herzform über einem Winkel ab. Es ist das in der That die beliebteste Schmuckform der Seidenstoffe. Man findet sie in den verschiedensten Kombinationen; davon wird noch zu reden sein, ebenso über den Ursprung dieses Motivs, der nicht zweifelhaft sein kann. Streifen, mit Herzformen gefüllt, kommen ja seit dem IV. Jahrhundert öfter vor, so im Kalender vom Jahre 354,[10]) auf koptischen Pfauengiebeln[11]) und sonst.[12]) Sie haben nichts mit der

[1]) Zeitschrift f. christliche Kunst XI, Taf. V.

[2]) Le gallerie nazionali IX, Tav. I, II; vergl. Venturi, Storia I, p. 393f.

[3]) Zeitschrift f. christl. Kunst XI.

[4]) Jetzt Berlin, Kunstgewerbe-Museum 1881, 13; Lessing, Die Gewebesammlung I.

[5]) A. a. O.

[6]) Kunstgewerbe-Museum 1878, 630; Lessing wird ihn wohl in seinem Monumentalwerk abbilden.

[7]) Schlumberger, Epopée II, Tafel zu S. 256, 257.

[8]) In den Materialien zur russischen Archäologie, Nr. 22, S. 41.

[9]) Stephanis Zusammenstellung im Compte-Rendu de la commission arch. de St-Pétersbourg 1878/79 ist längst veraltet. Smirnov sammelt das Material seit Jahren.

[10]) Vergl. S. 39 meiner Ausgabe.

[11]) Crum, Coptic monuments, Nr. 8676 auf pl. XLVIII.

[12]) Vergl. besonders auch die persische Silberschale aus Perm mit der Schlangenfütterung. Compte-rendu de la comm. imp. arch. pour 1878/79, Pétersbourg 1881, p. 155.

gestreiften Herzblattmusterung zu thun. Aus der griechisch-römischen Kunst ist das Motiv sicher nicht genommen. In der Masse altorientalischer Denkmäler, soweit sie bis jetzt bekannt sind, kommt es allerdings auch nicht vor. Und doch möchte ich a priori glauben, dafs die malerisch mehrfarbige Bildung, wie sie auf Seidenstoffen und von ihnen übernommen in den Mosaiken der Sophienkirche in Konstantinopel vorliegt,[1]) mesopotamischen oder iranischen Ursprunges ist. Die Bildung beruht auf demselben Prinzip, das diese Kunstkreise für die farbige Durchbildung der Palmette und Rosette verwenden.[2]) Davon gleich mehr.

Mit gröfserer Sicherheit läfst sich über die, durch die verschiedenen, an sich deutlichen Palmettenmotive unserer Bordüre gekennzeichnete Kunstrichtung urteilen. Ich möchte das thun im Zusammenhange mit einer entwickelungsgeschichtlich höchst wertvollen Gruppe von Seidenstoffen, für die ich aus der Sammlung Fouquet vorzügliche Vertreter erwerben konnte. Von diesen letzteren soll zunächst die Rede sein.

2. *Palmettenstoffe.* Das Kaiser Friedrich-Museum besitzt zwei kreisrunde Einsätze von ca. 0,230 m Durchmesser, aufgenäht auf einen einfarbig gelblichen Seidenstoff mit Rautenmusterung und nochmals auf Leinwand.[3]) Leider sind beide Schmuckmedaillons halb zerstört; doch läfst sich das Muster mit vollkommener Sicherheit herstellen (Abb. 2 und 3), weil beide Medaillons untereinander völlig gleich sind und von dem einen mehr der obere, vom anderen mehr der untere Teil erhalten ist.

Inmitten des Medaillons sehen wir eine Art Baum. Der Stamm entwickelt sich aus dreiteiliger Wurzel und entsendet zunächst nach beiden Seiten — das Muster baut sich durchweg rein symmetrisch auf — je eine Halbpalmette, zwischen deren Lappen eine kurze Ranke von Epheuart hervorkommt. Über diesem Zweig liegt ein zweiter, der auf langem Stiel eine Art Blatt trägt, dessen Form aus neupersischen Stoffen sehr bekannt ist. Man hat sie Palmwipfel, geschweiftes Mandelmotiv und ähnlich genannt. Es ist unten rund, oben asymmetrisch spitz, mit stark geschweiften Rändern. Diese werden gebildet von einer Reihe grofser Punkte oder Knöpfe zwischen Randstreifen. Das Innenfeld ist durch ein unregelmäfsiges Schuppenmuster gefüllt. Es folgen den Stamm aufwärts kleine Blätter und eine langgestielte Traube, dann eine Art Krone, die in drei Stielen hervorwächst aus flügelartig auseinandergelegten Halbpalmetten. Der mittlere Stamm bildet zunächst eine Verdickung, von der langgestielt kleine Herzblätter nach oben, Dreiblätter nach unten gehen. Den Abschlufs bildet eine Rosette mit sieben runden Lappen, denen innen ein Siebeneck mit konkaven Seiten entspricht. Es umschliefst ein Fünfblatt und entsendet aus den Ecken in die Rundlappen abwechselnd dreimal eine Palmette, viermal eine auf die Spitze gestellte Herzform mit Kelchblättern. Die Seitenzweige der Krone verlaufen zunächst wagerecht und richten sich dann mit einem ähnlichen Palmwipfel auf, wie er im unteren Teile beschrieben wurde; nur ist er von einem Kelch runder Lappen umfafst, über denen sich der Wipfel nach innen statt nach aufsen umbiegt. Auch hier ist der Rand punktiert und das Innenfeld geschuppt. Das ganze Medaillon wird umzogen von einem Streifen, der im Gegensatz zum Hauptfelde, worin das Muster hell auf dunklem Grund erscheint, dunkel auf hellem Grund eine Palmettenranke zeigt: S-förmig geschweifte Glieder, symmetrisch abgesetzt, darin nach oben und unten dreilappige Füllungen; ein eigentlicher Palmettenstiel fehlt also.

---

[1]) Salzenberg, Taf. XXV, 13.

[2]) Vergl. die Farbentafel bei Owen Jones, Gramar XII und Perrot et Chipiez II, p. 311 und pl. XIII, XIV.

[3]) Nr. 1482 und 1483 meines Inventars.



Abb. 2 und 3
Grofse Rundmedaillons mit Palmettenornamenten
Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

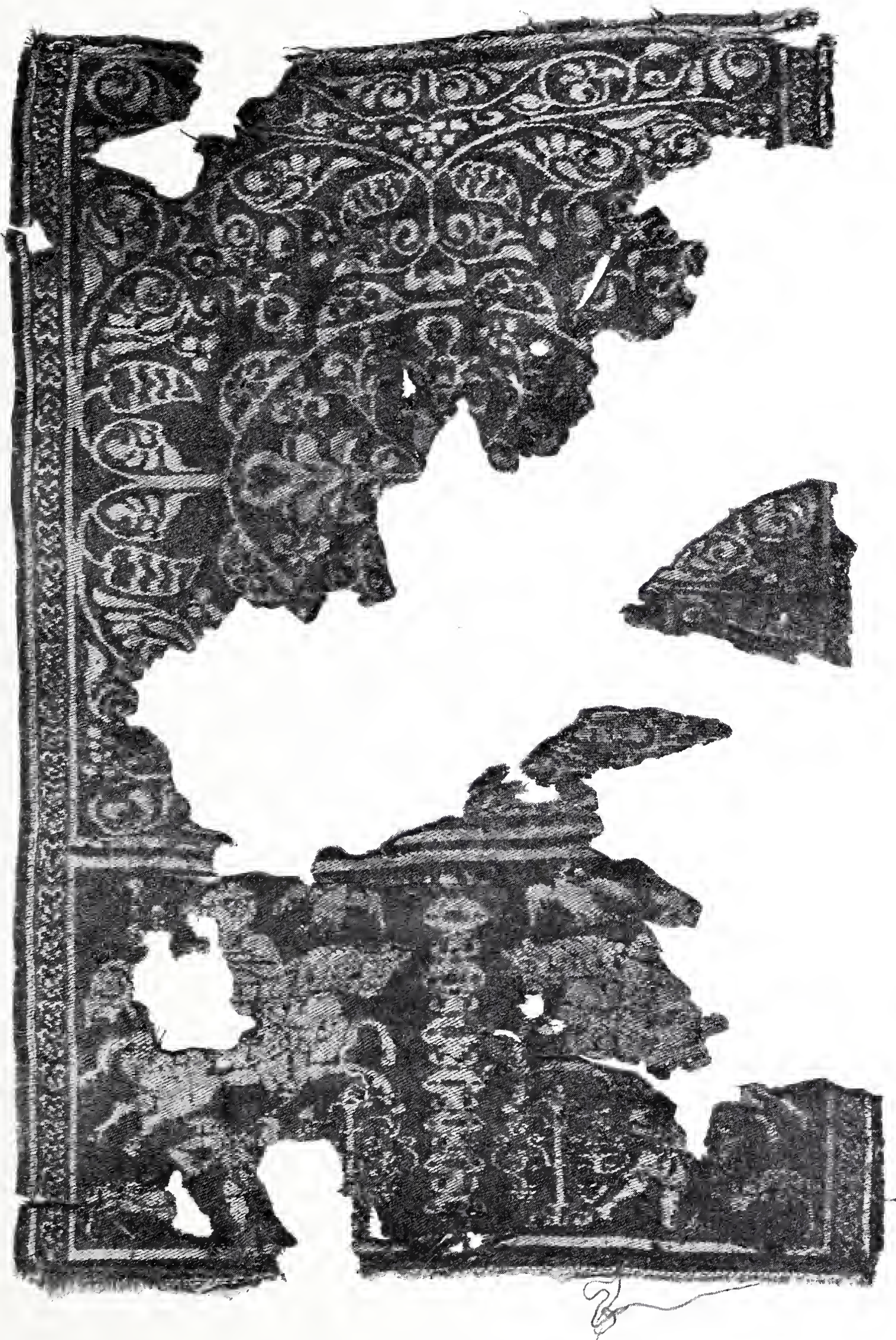


Abb. 4
Schulterstück eines Palmettenstoffes mit Reitern
Im Grassi-Museum zu Leipzig

Das Muster dieses Medaillons findet sich öfter. Forrer hat ein Stück von gleicher Gröfse etwa abgebildet,[1]) ein anderes, ebenfalls aus Achmim, besitzt das Kunstgewerbe-Museum in Berlin ('87, 748), ein drittes ist mir vom Händler Casira in Kairo geschenkt worden (0,11 Durchmesser, fragmentiert), ein viertes Stück, allerdings mit anderer Borte, ist mit der Sammlung Reinhardt (Nr. 370) an die Königlichen Museen gekommen. Es handelt sich also wohl um einen beliebten, fabriksmäfsig hergestellten Typus. Das Muster ist immer zweifarbig, silbergrau auf blau, oder gelb auf dunkelbraun, und in Köper ausgeführt. Hell auf dunkel liegt oben, wie der unten umgeschlagene Rand bezeugt.

Die eigenartige Palmettenbordüre und die Elemente des füllenden Baumes finden sich auch sonst so häufig, dafs sie zur Konstituierung einer ganzen grofsen Gruppe dienen können. Obenan stehen zwei Stoffe mit griechischen Inschriften. Drei Beispiele eines Stoffes mit der Inschrift ZAXAPIOY weist das Kunstgewerbe-Museum in Berlin auf: '87, 753 weifs auf Grau, '87, 754 und 755 gelb auf Rot. Fragmente desselben Stoffes gelb auf Rot bildet Forrer ab.[2]) Von einem zweiten Stoff mit der verkehrt laufenden Inschrift IωCHΦ hat meines Wissens nur Forrer Fragmente[3]): gelblich auf Graugrün mit dem gleichen Muster wie der Ζαχαρίου-Stoff. Ich führe dieses reiche Dessin zunächst vor an Fragmenten, die sich im Grassi-Museum in Leipzig befinden (Abb. 4).[4]) Der Stoff ist als fortlaufender Streifen zu denken, die Felder waren durch Doppellinien getrennt: im oberen, überhöht rechteckigen Feld ein Ornament, im unteren zwei kleine Quadrate mit Reitern. Man beachte, dafs die Herzformen der Bordüre in der Mitte neben dem Ornamentfelde aufeinanderstofsen, es sich also wohl um den auf der Schulter aufliegenden Teil handeln dürfte. Im oberen Felde bildet die Mitte ein der Breite nach in die Schmalachse gelegtes Oval, das mit in Kreuzform geordneten Blüten und Zweigen gefüllt ist. Herzformen bilden die Spitze von Palmettenbäumen, die Zweige enden in Winden und Trauben. Um das Oval legen sich acht halbrunde Ansätze mit T-förmigen Palmettenmotiven. In der wagrechten Achse stehen auf dem Oval dicke Zweige, die sich nach oben und unten gabeln und mit Halbpalmetten, quergestreiften Blättern und Trauben die Fläche ähnlich füllen, wie die Rankenzweige oben und unten, die sich sehr fein symmetrisch auseinanderlegen und in der Mitte, über dem Oval durch eine Herzform, in der Diagonale aber mit den seitlichen Zweigen durch eine Art Granatapfel verbunden sind. Wir haben es also zu thun mit einer Art Weinranke, die durch Anwendung der Palmette vollständig umstilisiert ist. Auf welchem Boden das geschah, belegt einmal das Palmettenmotiv an sich. Seine Urheimat ist die altmesopotamische Kunst. Und diesem Hinweise entspricht auch die Art, wie die Blätter in der Art von Palmwipfel gefüllt sind mit einer Folge von Bogen in Zickzackstellung. In diesem Zusammenhange wird nun auch das gefüllte Herzblattmotiv verständlich. Man betrachte den Palmettenbaum in der Breitenachse des Ovals: die obersten Lappen der Palmette sind auseinandergesprengt und schliefsen sich in der Herzform zusammen. Durch Loslösung entsteht nun das auch an der Borte des Grassi-Stoffes verwendete beliebte Motiv. Ich will es in Zukunft das Palmettenherzblatt nennen.[5]) Als Atavismus ist anzusehen der Winkel, auf dem

[1]) Röm. und byz. Seidentextilien S. 16.

[2]) A. a. O. Taf. VII, 1.

[3]) A. a. O. Taf. V, 1.

[4]) Die Aufnahme verdanke ich R. Graul.

[5]) Man hat mir von Seiten derjenigen, die noch immer jedes Ornament aus der Antike herleiten wollen, nahegelegt, dieses Motiv als aus der Zusammenstellung zweier S-förmiger

es sitzt. Er verdickt sich, wie man an zahlreichen Beispielen beobachten kann, an den äufseren Enden und hält so die Form des ursprünglichen Palmettenlappens fest. Aus der Übertragung des ebenfalls mesopotamischen Motivs des Granatapfels entsteht dann bisweilen jenes Palmettenherzblatt, das im Zwickel der Herzform noch eine Füllung hat. Auch dafür giebt der Grassi-Stoff einen guten Anhalt in dem Nebeneinander des Palmettenherzblattes in der Vertikalachse und dem Granatapfel in der Diagonale.

Wie nun das eine Lieblingsmotiv der Seidenstoffe, das Palmettenherzblatt, durch Teilung aus der Palmette entstanden ist, so auch der so oft, besonders in der eben im Vordergrunde stehenden Gruppe als dekoratives Hauptmotiv verwendete sogenannte Palmwipfel. Was mich darauf führt, ist die charakteristische asymmetrische Schweifung der Spitze. Dafs wir es nicht mit einer negativ entstandenen Form [1]) zu thun haben, sondern eine positive Grundform suchen müssen, beweist allein die Anwendung des Motivs auf unseren grofsen Rund-Medaillons. Jacobsthal, der das Motiv von den Kaschmirstoffen her als die »sogenannten Palmetten persisch-indischer Provenienz« kannte, leitet es denn auch von der Blütenscheide der Araceen her und sieht in dem Hauptmerkmal, der Unsymmetrie, das Zeichen einer feinen Naturbeobachtung.[2]) Ich glaube nicht, dafs er damit Recht hat. Auf unseren Palmettenstoffen wenigstens scheint mir jede naturalistische Entlehnung ausgeschlossen. Man nehme die im Bogenzickzack gemusterten Blätter auf dem Grassi-Stoff, halte sie neben die assyrische Palmette [3]) und wird, wenn man sich den Stiel mit seinem Ansatz wegdenkt, finden, dafs sie samt ihrer Musterung als der losgelöste unterste Lappen der Palmette gelten können. Dafs dieses Schlufsglied die Tendenz zur Loslösung zunächst als Zwickelfüllung hat, kann man an einer ägyptischen Spielform beobachten.[4]) Ich nenne das Motiv in Zukunft den Palmettenwipfel, möchte aber, um keinesfalls mifsverstanden zu werden, hinzufügen, dafs ich damit nicht die unentwickelte Form der Palme, den Wipfel, im Gegensatz zur entwickelten Form derselben, der Palmette, meine.[5]) Was Jakob Grimm über die Wörter sagte, gilt auch hier: »Wie die Blätter vom Baum fallen sie von ihrem Stamm zu Boden und werden von neuen Bildungen überwachsen und verdrängt; die ihren Stand behaupteten, haben oft Farbe und Bedeutung gewechselt, dafs sie kaum mehr zu erkennen sind«.[6]) Auf dem Grassi-Stoff sind die Palmettenwipfel in Blätter mit Stiel und Einkerbung, auf den Rundeinsätzen in ganze grofse Wipfelmotive auf Stielen mit Knopfrand und reicher Innenfüllung in einer Art umgebildet, die deutlich die Entfaltung der »persisch-indischen Palmette« voraussehen läfst.

Ich bin überzeugt, dafs diese gesamte Palmettenornamentik, d. h. die Palmette selbst, samt ihren Teilformen, dem Palmettenherzblatt und dem Palmettenwipfel, meso-

---

Spiralranken entstanden anzunehmen, wie es so oft in Pompeji (Owen Jones, pl. XXIII) und sonst (Schwalb, Römische Villa bei Pola, Taf. XII) vorkommt. Das ist unmöglich; entscheidend für die Entstehung ist nicht eine graphische, sondern die koloristische Anschauungsweise.

[1]) Riegl, Spätröm. Kunstindustrie, S. 141.

[2]) Araceenformen in der Flora des Ornaments S. 7 und 13, Taf. 6 (aus der Zeitschrift »Der Zeichenlehrer« 1889).

[3]) Beste Zusammenstellung Owen Jones a. a. O. pl. XII.

[4]) Vergl. Borchardt, die ägypt. Pflanzensäule, S. 19 und Riegl, Stilfragen, S. 59 und 63.

[5]) Vergl. über die Herleitung der mesopotamischen Palmette Rawlinson, The five great monarchies II, p. 7, Schrader, Ladanum und Palme auf den assyr. Monumenten (Monatsber. der preufs. Akad. d. Wissensch. 1881), Bötticher, der Baumcultus S. 507, Jacobsthal, a. a. O. S. 7, Anm. 9. Dagegen Riegl, Stilfragen, S. 88 f.

[6]) J. Grimm, Über den Ursprung der Sprache, 6. Aufl. S. 55. Vergl. Jacobsthal, a. a. O. S. 5.

potamisch-iranischen Ursprunges ist. Den Nachweis hoffe ich gelegentlich der Ursprungsfrage des arabischen Ornamentes erbringen zu können. Dafs aber einige der vorliegenden Seidenstoffe sicher in Syrien gewebt sind, dafür sprechen die griechischen Inschriften nicht minder deutlich wie die Umsetzung des Palmettenbaumes in die wie Weinlaub flächenfüllende Palmettenranke auf dem Grassi-Stoff, dafür vielleicht auch die Umfassung des oberen Palmettenwipfels der Rundeinsätze mit dem rundlappigen Kelch, eine Umbildung, die ich im Sinne Jacobsthals für hellenistisch ansehen möchte.[1])

Für eine in syrischen Fabriken hergestellte Variante eines ursprünglich persischen Motivs sprechen auch die Reiterdarstellungen auf dem Zachariu-, dem Josefs- und dem Grassi-Stoff. Ich bilde ein besser erhaltenes Stück des letzteren ab (Abb. 5) und bitte die Abbildungen bei Forrer zu vergleichen. Das Pferd ist im wesentlichen gleich dem

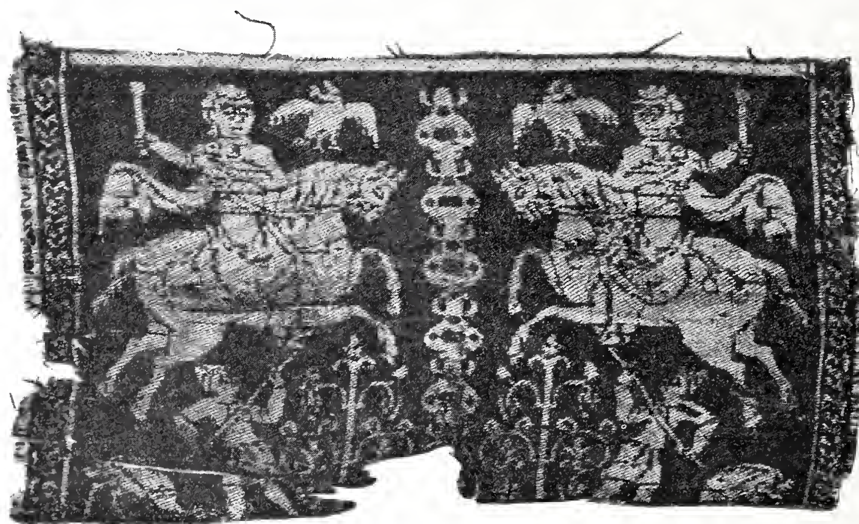


Abb. 5
Reiter von einem Palmettenstoff
Im Grassi-Museum zu Leipzig

auf dem kleinen Orbiculus (Abb. 1), den ich an die Spitze dieser Abhandlung setzte. Der Reiter aber hält nicht den Bogen, sondern ist repräsentierend aufgerichtet und erhebt ein Zepter(?), vor ihm schwebt ein Adler. Merkwürdig ist die Füllung der Fläche unter dem Pferd. Dort steht ein Mann mit kurzem Rock und Spitzmütze und stöfst einen Stab in den Fufs des Reiters. Neben ihm ein weidender Storch(?), sonst Pflanzenmotive, auf dem Zachariu-Stoff mehr naturalistisch, auf dem Grassi-Stoff mehr konventionell gebildet. Forrer deutet die Beischrift Josef auf den Patriarchen und liest Μαχαρίου statt Zachariu, indem er an einen der beiden heiligen Makarios oder das Wort »Selig« (der Verstorbene, den das Gewebe umhüllte) denkt. Ich möchte bei Deutung des Reiters zunächst lediglich an den Typus des koptischen Reiterheiligen erinnern, den ich letzthin wiederholt behandelt habe,[2]) und daran, dafs vielleicht auch hier der

[1]) Vergl. a. a. O. Taf. 3, Fig. 20, 21.

[2]) Hellenistische und koptische Kunst S. 21 f., Zeitschrift für ägypt. Sprache, 1902.

Sieg des Glaubens dargestellt ist, wobei das böse Prinzip durch den Angriff des Barbaren auf den Reiter gegeben wäre. Der Sumpfvogel kehrt in ähnlich genremäfsiger Auffassung sowohl in der hellenistischen Kunst,[1]) wie auf altpersischen Teppichen,[2]) wie endlich auf einem der, unseren Seidenstoffen so nahestehenden Goldkrüge aus Nagy-Szent-Miklós wieder.[3]) Er hat wohl wie die Pflanze lediglich den Wert einer Raumfüllung.

Das Kaiser Friedrich-Museum besitzt ein vollständiges Schulterstück dieser Art (Abb. 6), d. h. mit dem für die Achsel bestimmten Palmettenfelde und den anschliefsenden, nach vorn und hinten herabhängend zu denkenden Reiterpaaren. Es ist hell auf Purpur gewebt, sieht heute braun aus, ist auf Leinwand aufgenäht, 34,5 cm lang, 21,5—22,5 cm breit und stammt aus dem Kairiner Kunsthandel. Neben den Grassi-Stoff (Abb. 4) gestellt, enthüllt es deutlich, dafs sich die Weber dieser Stoffe im Ornament ähnlich frei innerhalb eines bestimmten Typenkreises bewegten wie die Verfertiger der orientalischen Teppiche. Als Aufsenbordüre ist dieselbe Folge fortlaufender Palmetten verwendet wie auf den Medaillons Abb. 2/3. Das Oval inmitten des Ornamentfeldes ist kleiner genommen als auf dem Grassi-Stoff, erscheint dagegen aufsen umrahmt von einem Vierpafs grofser Doppelbogen, welche die Stile des reichen Rankenornamentes bilden. Die Einzelmotive sind die gleichen wie auf dem Grassi-Stoff, Halbpalmetten, Palmettenwipfel und in den Diagonalen nach innen Palmettenherzblätter, nach aufsen Varianten davon über auseinandergelegten Halbpalmetten. Die Reiter sind die gleichen wie in Abb. 4 und 5, man erkennt noch den Mann mit der Lanze, den Storch und gegenüber eine Blattfüllung. Der Streifen dazwischen ist schärfer durch eine Linie umgrenzt, als Füllung dienen runde Dreiblätter in Bogenrahmung.

Die Gruppe der bisher vorgeführten Palmettenstoffe wird ergänzt durch zwei Stücke, die den unteren Abschlufs ähnlicher Streifen bilden, deren Schulterstücke ich eben besprochen habe. Ein Stück des Königlichen Kunstgewerbe-Museums ('87, 752) zeigt goldgelb auf Grün unten ein Medaillon, das an einem dünnen, mit dem laufenden Hund geschmückten Bande an dem halbrunden Ende des breiten Schulterstreifens hängt. Davon ist noch erhalten eine Lünette unten, darüber ein überhöhtes Feld, das wie das herabhängende Medaillon mit dem typischen Palmettenbaum geschmückt ist, darüber ein Quadrat, worin um ein Mittelquadrat in den Achsen wie in den Diagonalen Palmettenblüten sitzen. Die Fortsetzung giebt ein Stoff des österreichischen Museums in Wien (4884), der weifs auf Rotviolett den untersten Teil ohne das Medaillon und über dem beschriebenen Quadrat den Anfang des nächsten Feldes zeigt, das dem überhöhten Felde gleich, nochmals den Palmettenbaum zeigt. Es werden also mehrere solche durch Quadrate und je zwei Linien getrennte Felder mit Palmettenbäumen zu ergänzen sein, bis unter der Schulter die beiden Reiter und auf der Schulter selbst das Feld mit dem Oval und der Palmettenranke folgte. Sowohl das Berliner wie das Wiener Stück zeigen am Rande beiderseits die oben beschriebene Bordüre von wechselständigen Palmetten ohne eigentlichen Stil.

Besondere Beachtung verdient noch die Lünette des Berliner Streifens '87, 752. Über einer breit auseinandergelegten Palmette sieht man dort Rankenzweige mit Epheublättern und Trauben horizontal undulierend und in ihrem Zwickel eine kleine

---

[1]) Vergl. die in Mainz gefundene Terra sigilata-Schale. Arch. Anzeiger, 1902, S. 77.

[2]) Katalog der Wiener Teppich-Ausstellung, S. 253 und Bode, Vorderasiat. Knüpfteppiche S. 51.

[3]) Hampel, a. a. O. S. 201.



Abb. 6
Schulterstück eines Palmettenstoffes mit Reitern
Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

Palmette. Diese Füllung kann verwendet werden zur Lokalisierung der ganzen Gruppe in Antiocheia oder wenigstens in Syrien. Denn das Prinzip der Verteilung des Schmuckes wie einzelne Motive sind die gleichen wie an den Kapitellen der neben S. Marco stehenden Pfeiler von Acre, deren syrische Provenienz gesichert ist und deren typisch antiochenische Art ich an anderer Stelle wahrscheinlich zu machen suchte.[1]) Im ganzen ist diese Gruppe schon von Forrer richtig charakterisiert worden, bei dem man auch Varianten des vorgeführten Haupttypus einsehen mag. Der Typus ist über Sizilien und Spanien auch auf das Abendland übergegangen. Ein italienischer Samtbrokat des XIV. Jahrhunderts im Kunstgewerbe-Museum ('85, 89)[2]) und ein anderer bei Fischbach[3]) zeigt das Muster in später Umbildung.

3. Der grofse Gewandschmuck mit antiken Figuren. Wir kennen jetzt zwei Gruppen, eine mit figürlichen, eine mit rein ornamentalen Darstellungen. Der zuerst beschriebenen Gruppe mit persischen Reiterfiguren ist nun eine dritte gegenüberzustellen mit antiken Kompositionen. Unter diesen nehmen weitaus den ersten Rang ein Reste eines grofsen Gewandschmuckes, die ebenfalls aus der Sammlung Fouquet stammen. Sie sind einzig in ihrer Art und gestatten abermals, sich ein klares Bild von dem vollständigen Schmuck des Gewandes, auf das sie einst aufgenäht waren, zu machen. Hier liegt einer der Fälle vor, wo es nicht genug zu bedauern ist, dafs man das Gewand selbst zerstörte und nur den Schmuck aufbewahrte. Wann endlich wird diesen Dingen mit jener Gewissenhaftigkeit nachgeforscht werden, die das Grunderfordernis einer entwickelten archäologischen Forschung ist! Gehen erst einmal die Gelehrten und Sammler mit gutem Beispiel voran, dann werden die Hyänen der alten Gräber, die im Dienste der Antiquitätenhändler stehenden Fellachen, bald nachfolgen.

Unser Seidenschmuck gliedert sich in zwei Gruppen: a) die beiden 12,5 cm breiten Schulterstreifen mit zwei jetzt losgetrennten kleinen Rundeinsätzen, b) ein grofser Rundeinsatz von 26 cm Durchmesser. Alle waren, als ich sie übernahm, mit schwarzem Zwirn auf eine Unterlage von grüner Seide genäht, die Streifen nicht einmal in der richtigen Reihenfolge. An dem modernen Ursprung dieses Arrangements kann kein Zweifel sein. Die Schmuckstücke waren ursprünglich alle in der Breite der Kette gewebt und wurden dann, ihrer Einzelform entsprechend, so aus dem Stoffe ausgeschnitten, dafs ein 6 mm breiter Rand blieb. Dieser wurde umgebogen und diente als Verstärkung beim Aufnähen. Es läfst sich heute nicht mehr feststellen, ob die ursprüngliche Unterlage, d. h. das Gewand, aus Seide oder Wolle war.

a) Die Schulterstreifen (Abb. 7). Zwischen Ornamenträndern laufen, durch weifse Doppellinien (ähnlich den Schulterstreifen mit Palmettenornamenten) getrennt, auf braunrotem Grunde figürliche Darstellungen hin, die untereinander nicht nur auf beiden Streifen gleich, sondern an jedem Streifen auch vorn und hinten vollkommen übereinstimmen, so dafs viermal die gleiche Figurenfolge dargestellt war, auf jeder Schulter durch eine Rosette getrennt. Ich beginne mit diesen beiden ganz gleich gebildeten Rosetten. In der Mitte sitzt ein grüner Stern mit acht Spitzen, von denen die beiden wagerechten etwas breiter sind. In diesem Stern erscheint in der Mitte ein brauner Vierpafs mit längeren Vertikalarmen und ringsum braune Bogen im Vierpafs. Zwischen den acht Spitzen vermitteln grüne Ecken, die zusammen Kreuzform haben und nach

[1]) Oriens christianus II, S. 421 f.
[2]) Lessing, Gewebesammlung II, Blatt 22.
[3]) Ornamente der Gewebe, bei Jacobsthal, a. a. O. Taf. 5, 29.

Abb. 7
Gesamtskizze der Schulterstreifen von dem grofsen Gewandschmuck mit antiken Figuren Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

aufsen kleine braune Bogen auf weifsem Grunde bilden. Das Oval, in das der Stern eingeschrieben ist — das braungeränderte Rechteck mifst 6,05 × 7,02 cm — umschliefst zunächst ein brauner Rand und nach aufsen weifse Bogen, dazwischen sind auf grünem Grunde braune Herzformen mit weifser Mitte ausgespart.

An diese Schulterrosetten schliefsen sich sowohl vorn wie rückwärts in dem 6,05 cm breiten Streifen 18,05 cm hohe Felder mit je einer auf braunem Grunde thronenden weiblichen Gestalt (Abb. 8). Diese sitzt nach rechts bezw. links hin und wendet den nackten Oberkörper und das Gesicht nach vorn. Der Unterkörper wird durch ein grünes Gewand mit braunem Rande verhüllt, doch tritt das eine Bein vom Oberschenkel an nackt daraus hervor, ebenso der andere, zurückgesetzte Fufs. Die Gestalt trägt um den Hals einen Ring, an dem drei Medaillons, braun mit grüner Mitte, hängen. Sie hat auch braune Ringe am Oberarm, braune Spangen mit grüner Mitte an den Hand- und Fufsgelenken. Das grüne Haar hängt wie eine Perücke breit zu beiden Seiten des Kopfes herab, da, wo am Ohre Ringe mit drei Kugeln herabhängen, reicht es bis auf die Schultern und schliefst beiderseits rund ab. Oben wird es durch eine weifse, wagerechte Tänie zusammengehalten. Die Konturen und die Innenzeichnung sind durch graubraune Linien gegeben, der Mund hat die hellbraune Farbe des Grundes. Die Augen sind übermäfsig grofs, die Nase lang, unten rund, mit der Profillinie nach einer Seite, so dafs, wenn man die Andeutung des einen Ohres dazu hält, deutlich wird, dafs der Künstler den Kopf im Dreiviertelprofil zeigen wollte. Die Brüste haben grauen Kontur und braune Warze, ähnlich der Nabel. Die Gestalt hält in der einen, erhobenen Hand einen grünen Zweig mit drei gegenständigen Blattpaaren. Die andere Hand ruht neben der Hüfte, wie man bei genauem Zusehen deutlich erkennt, auf einer umgekehrten, weifsen Vase mit S-förmigen Henkeln und einem breiten braunen Querstreifen mit weifsen Punkten auf dem runden Bauche. Daraus strömt das Wasser in Windungen weifs nach abwärts. Vom Sitz ist nichts nachzuweisen, doch steht der eine Fufs auf einer Art zweistufigem Schemel auf, der sich nach links bezw. rechts hin im Bogen nach der Raumtiefe fortsetzt. An der unteren Stufe ein graues Zickzackornament mit braunem Mittelpunkt. Das verhindert, in dem Gebilde etwa das sich ausbreitende Wasser zu sehen.

Es folgen wieder zwei weifse Linien, dann ein 8 cm hohes Feld, das auf dem einheitlich braunen Grunde die Büste einer Frau zeigt, die in den Händen Zweige geschultert hält. Dieselbe Büste wiederholt sich am Ende des Streifens. Ich bilde diese hier ab (Abb. 9, vergl. 10). Die Gestalt trägt ein Kleid, das etwas mehr grau als das Rotbraun des Grundes ist, schliefst oben mit einem breiten, in der Mitte unterbrochenen Saum, der auf grünem Grunde zwei Reihen weifser Punkte zeigt. Darunter werden in der Mitte und seitlich grüne Kreise sichtbar, die durch graubraune

Linien mit dem gleichgefärbten Kontur verbunden sind. Das Gesicht ist in voller Vorderansicht mit beiden Ohren, von denen braune Streifen herablaufen, sichtbar; das volle grüne Haar hängt auf die Schultern herab. Die Arme sind vor den Leib gesenkt, die weifsen Zweige setzen ebensolche Einzelblätter an und endigen in eine grüne, fünflappige Blüte, unter der an weifsem Stiel noch eine dreilappige Blüte nach innen abzweigt.

Im untersten 15 cm hohen Felde des 6,5 cm breiten Mittelstreifens erscheint, durch zwei weifse Linien getrennt, eine Figur stehend mit einem Tier zu Füfsen, beide nach links bezw. rechts gewendet (Abb. 11). Man erkennt, dafs der Oberkörper der Gestalt bis auf einen von den Schultern herabfallenden, grünen Mantel nackt und der Unterkörper von Falten verdeckt ist, die seitlich in Bogen geschürzt sind und in der Mitte steil herabfallen. Verfolgt man den einen erhobenen Arm, der am Handgelenk eine Spange hat, so sieht man, dafs er sich nach abwärts richtet, einen weifsen Bogen herzförmig spannt und die Hand einen braunen, nach dem Rachen des Tieres gerichteten Pfeil auflegt. Das Tier selbst ist grün mit weifser Mähne; es hat sehr plumpe Formen und wendet den Kopf zurück nach oben. Hinter ihm wächst raumfüllend ein weifser Zweig mit grüner Blüte an der Spitze nach links oben.[1])



Abb. 8
Nymphe von dem grofsen Gewandschmuck mit antiken Figuren
Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

Es folgen zwei weifse Linien, dann ein halbkreisförmiger Abschlufs, der auf rotbraunem Grunde einen graubraunen Korb zeigt; darauf in dessen Mitte einen grünen Kern in Zwiebelform, von einem rotbraunen Dreipafs umschlossen, aus dem die braunen Rippen von drei weifsen Blättern entspringen, die sich palmettenartig auseinanderlegen und oben neben dem spitzen Mittellappen zwei grüne Halbpalmetten zeigen, die sich seitlich auslegen.

[1]) Über dieses letztere Motiv werde ich gelegentlich im Zusammenhange mit den von Musil in Kuseir Amra gefundenen Fresken (Sitzungsber. d. Akad. d. Wissensch. in Wien, phil.-hist. Klasse Bd. CXLIV) zu handeln haben.

Den Rand der beiden Schulterstreifen bildet nach innen ein Saum von je zwei braunen und einem grünen, abwechselnd mit je einem weifsen Rechteck. Dann folgt ein breiterer Mittelstreifen, der auf weifsem Grunde braune Palmettenherzblätter zeigt, die, weifs durchsetzt, auf einem grünen Zweiblatt aufstehen, das wieder aus einem langgestielten braunen Kelch hervorwächst. Daneben auf langen Stielen grüne Kelche



Abb. 9
Büste mit Blütenzweigen von dem grofsen Gewandschmuck mit antiken Figuren
Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

mit braunen Knospen. Den äufseren Rand bildet ein Saum in Bandgeflecht von abwechselnd braunen und grünen S-Gliedern um einen weifsen Mittelpunkt.

Nach dem heutigen Zustande der beiden Seidenstreifen möchte man glauben, dafs sie mit der halbrunden Endigung abschlossen. Das ist nicht der Fall. Sieht man genauer zu, so bemerkt man, dafs die Rundung übergeht in einen schmalen Streifen, eine Verengung, die sich auch im Ornament ankündigt. Man sieht unten in der Mitte zwei gekreuzte grüne Stäbe in einem braunen Oval von Herzformen. Dasselbe Detail findet man dann auch auf zwei Medaillons (Abb. 9), die heute von den Streifen getrennt sind, aber unzweifelhaft einst damit durch eben den 3,7 cm breiten Steg verbunden

waren. Man erkennt noch deutlich den Rifs oder Schnitt, durch den sie einst losgetrennt wurden. Sie sind etwas breiter als der Streifen, das eine Medaillon hat 13, das andere 14 cm Durchmesser. Wir sehen die beschriebene Bordüre im Kreise herumlaufen und im braunen Mittelfelde dieselbe bekleidete Büste mit den Zweigen in den Händen wie in den mittleren Quadraten des Streifens selbst. Der Schnitt, mit dem diese Kreisenden von den Streifen losgetrennt wurden, liegt über dem Kopf dieser Gestalt.

Ich übernahm die beiden Schulterstreifen von Dr. Fouquet in acht nicht unmittelbar zusammenhängenden Stücken. Daraus läfst sich, glaube ich, der eine Streifen vollständig zusammenstellen; er hat ca. 1,38 m Länge, die schmalen Verbindungsstege zu den kreisrunden Ansätzen bei Seite gelassen; sie waren wahrscheinlich ganz kurz.[1])



Abb. 10
Büste mit Zweigen und Bogenschütz vom grofsen Gewandschmuck mit antiken Figuren
Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

Bevor ich auf den zweiten Bestandteil des in Rede stehenden Kleiderbesatzes, das grofse Medaillon eingehe, möchte ich hier gleich die Bildtypen behandeln. Seidenstoffe mit antiken Darstellungen sind auch sonst nachweisbar. Zunächst solche, die wie die alexandrinischen Beinschnitzereien[2]) nackte Frauen und Putti geben. Bekannt sind der Seidenstoff in dem elfenbeinernen Reliquar aus Sitten im Züricher Altertumsmuseum,[3]) dann Reste eines ähnlichen Nereidenstoffes und ein Medaillon mit Putten bei Forrer (Taf. II), die beiden letzteren Wolle bezw. Leinen mit Seideneinschufs, endlich ein Medaillon weifs auf Graugrün aus Achmim im Kgl. Kunstgewerbe-Museum ('91, 158). Es stellt innerhalb einer Rankenbordüre zwei nackte

[1]) Ich gebe hier die Längen der einzelnen Stücke. 1. Kreis 0,135. 2. Das gröfste Stück mit dem halbrunden Ende, dem Bogenspanner (dieser sehr zerschlissen), der Büste, der Nymphe, der Schulter-Rosette und dem Oberteil der zweiten Nymphe 0,66 m. 3. Unterteil der Nymphe und Kopf der Büste 0,15 m. 4. Unterteil der Büste, Bogenspanner, halbrundes Ende 0,275 m. 5. Kreis 0,14 m. Es fehlen 2 cm, der Mittelteil der einen Nymphe. Vom zweiten Streifen waren zwei Stücke erhalten. 1. Das Schulterstück mit dem Oberteil der Nymphe nach der einen und der vollständigen Nymphe nach der anderen Seite, sehr gut erhalten, 0,365 m. 2. Das an die vollständige Nymphe anschliefsende Stück, die Büste und der Oberteil des Bogenschützen 0,155 m, zusammen 0,520 m. Bei dieser Verteilung der Stücke auf die beiden Streifen ist noch nicht mit der Pendant-Stellung der Figuren gerechnet, die erst während der Drucklegung erkannt wurde.

[2]) Strzygowski, Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria. Bulletin de la société arch. d'Alexandrie, No. V.

[3]) Ergänzte Aufnahmen bei Semper, Der Stil I, S. 180. Vergl. Anzeiger für Schweizer Geschichte und Altertumskunde, 1857, S. 33f.

Tänzerinnen dar. Diese Stoffgruppe zeigt am wenigsten Anschlufs an die bisher behandelten Typen; es fehlt vor allem die charakteristische ornamentale Ausstattung. Darin nähert sich eine zweite Typengruppe, Seidenstoffe mit Darstellung eines Siegers auf der Quadriga. Der Louvre besitzt ein aus Aachen stammendes Stück,[1]) das den Sieger in denselben durch Kreise verbundenen Medaillons und mit der gleichen Palmettenherzblatt-Bordüre zeigt, wie die Reiterstoffe. Unmittelbar persisch ist darauf auch die Füllung der Zwickel zwischen den Medaillons: sie zeigt Steinböcke in Spiegelbildstellung, durch Palmettenzweige verbunden, ähnlich wie auf dem Berliner Reiterstoff aus der Kölner Ursulakirche. Darin weicht ab ein Stoff im Schrein der hl. Sandrada in Münsterbilsen, auf dem auch diese Zwickel mit einem antiken Motiv, einer Biga gefüllt sind. Möglich dafs hier schon die im Mittelalter so häufige Gegenüberstellung von Helios und Luna vorliegt. Das Motiv des nimbierten Siegers auf der Quadriga findet sich auf einem Seidenstoff der Sammlung Liénard.[2]) Den Reiterstoffen nähert sich in der Einteilung auch der in Krefeld nachgewebte Stoff mit den Dioskuren, denen ein Stieropfer gebracht wird.[3]) Bordüren und Füllung zwischen den Kreisen erinnern an die Gruppe der Palmettenstoffe. Hierher gehören endlich mehrere Stücke von Stoffen, die alle einen Mann zeigen, der den Rachen eines Löwen aufreifst, so im Königlichen Kunstgewerbe-Museum, in Chur,[4]) in einem belgischen Reliquienschrein und im Hotel Cluny. Es könnte einmal Herakles, einmal Simson gemeint sein.[5])

Mit allen diesen Gruppen hat unser Prachtstreifen etwas gemein, mit keiner deckt er sich ganz. Die Nymphe wird zusammenzustellen sein mit den Typen, die den nackten weiblichen Körper geben; durch den schweren Goldschmuck bekommt sie orientalisches Gepräge; auch die dem Jordan in dem Taufmosaik von S. Maria in Cosmedin in Ravenna[6]) verwandte Haltung weist auf die gemeinsame syrische Quelle. Häufiger ist dann das Motiv der Frauenbüste mit den beiden geschulterten Zweigen. Die beste Parallele in einer Nadelmalerei aus Achmim im Hamburger Kunstgewerbe-Museum,[7]) in der Auffassung verwandt auch die vielen Büstenmedaillons von Heiligen in den Mosaiken von Ravenna. Das dritte Motiv, der Bogenschütze mit dem Löwen, leitet über auf das grofse Rundmedaillon.

b) Der grofse Rundeinsatz verdient nicht minder Beachtung wie die beiden Schulterstreifen (Abb. 12). Das Mittelfeld zeigt in rein symmetrischer Gegenüberstellung zwei Jäger zu Fufs, die mit ihren Speeren nach der Mitte zu gegen den Rachen eines Tieres ausfallen, das ihnen von der Mitte her entgegenspringt. Sie sind nackt bis auf einen runden Schultermantel und verschnürte Stiefel. Unter ihren Füfsen sieht man je einen weifsen Hund mit grünem Halsband und geringeltem Schwanz; er springt bellend empor nach dem Jagdtier. Dieses ist in seiner Doppelgestalt als Mittelstück eines Baumes eingefügt, der unten aus dreiteiliger Wurzel entspringt, nach der Seite zunächst kurze, und unter den Händen weg längere Zweige zwischen die Füfse der

[1]) Cahier et Martin, Mélanges d'archéologie IV, pl. XXf.

[2]) Schlumberger, L'Epopée byz. II, p. 36.

[3]) Fischbach, Ornamente der Gewebe, Taf. 3, A.

[4]) Semper, Der Stil I, S. 437.

[5]) Vergl. für dieses Motiv auch die Beinkasten mit Sternornament, so den Florentiner Gall. naz. ital. III, zu p. 263 u. sonst.

[6]) Strzygowski, Ikonographie der Taufe Christi I, 15. Garrucci 241, 1.

[7]) 1897, 344. Abb. bei Forrer, Seidentextilien XV, 6. Vergl. Gerspach, les tapisseries coptes 109.

Jäger entsendet. Der Stamm ist dann weiter hinauf nicht mehr deutlich erkennbar, die Oberkörper der Jagdtiere werden durch einen grünen Kern getrennt. In dem Zwickel über ihren Köpfen sieht man zwei weifse Äste und darüber eine grüne dreiteilige Baumkrone: aus einem weifsen Kern gehen seitlich grofse Blattwedel gegen die Seiten, auf denen nach dem Zentrum zu braune Streifen aufliegen. Die oberen beiden umschliefsen ein grünes Palmettenherzblatt mit weifsem Kern, aus dem sich die oberste weifsgrüne Blattkrönung entwickelt. Dieser zur Seite sieht man je einen schwebenden Putto; er blickt nach abwärts und trägt um den Hals einen kleinen runden Schultermantel, der hinter ihm herflattert. Die Rechte ist mit einem kleinen Kranze (?) erhoben.

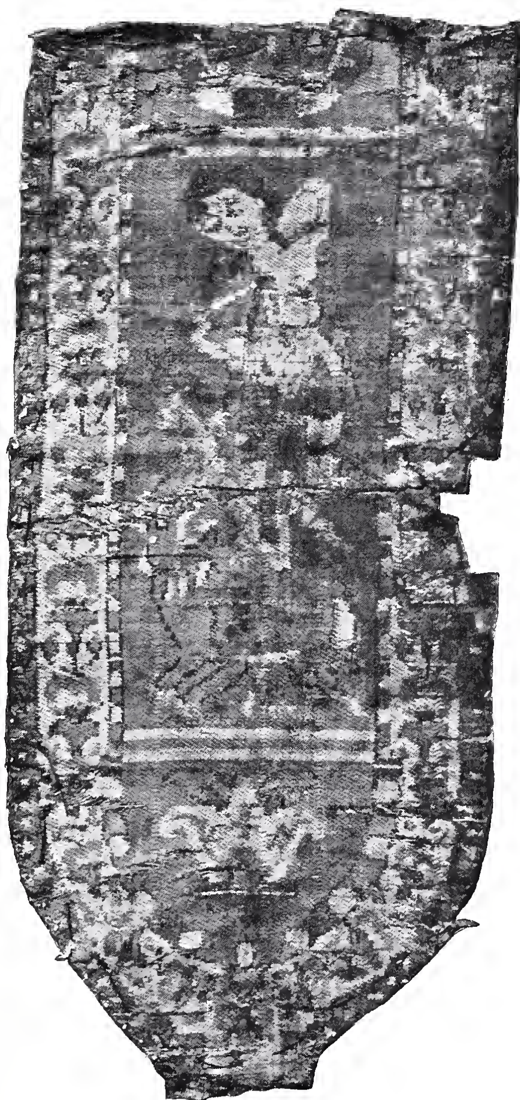


Abb. 11
Bogenschütze zu Fufs von dem grofsen Gewandschmuck mit antiken Figuren
Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

Dieses braungrundierte Feld von 20 cm Durchmesser wird umschlossen von einem 3 cm breiten Randstreifen, der an einer Stelle, rechts unten, die alten Farben fast rein erhalten zeigt. Auf weifsem Grunde sieht man das Palmettenherzblatt in drei Farben: oben kirschrot, in der Mitte weifs, die untere Spitze durch ein gelbes Herz gefüllt, das Ganze getragen von zwei im Winkel stehenden grünen Stäben, die blattartig enden. Diese Stäbe ruhen wieder auf einer kleineren Herzform, die oben gelb, in der Mitte weifs, in der Spitze grün ist. Daneben sieht man, nach abwärts gerichtet, Knospen mit grünem Kelch und kirschroter Blüte, an langen geschweiften Stielen sitzend, die im Zwickel zwischen den Stäben und der kleineren Herzform entspringen. Der äufsere Rand zeigt ein Bandgeflecht, dessen S-förmige Glieder abwechselnd gelb und grün mit weifsem Mittelpunkt sind, also wie an dem Schulterstreifen. Am Innenrande wechseln gelbe, graue und rote Rechtecke mit weifsen Punkten. Das Mittelstück des Streifens ist in der Diagonale von rechts unten nach links oben gut erhalten, die linke untere Ecke fehlt, die rechte obere ist zerrissen.

Die Jagddarstellung nimmt eine Mittelstellung ein zwischen den persischen Reiterstoffen und den antiken Zirkusdarstellungen. Die Anordnung um einen mittleren Baum

und die Raumfüllung durch den bellenden Hund schliefst sich an erstere, der Jäger mehr an die letzteren, der siegandeutende Putto findet sich auf beiden. Ein ähnlicher, dem Persischen noch näherstehender Stoff mit Schwertträgern zu Fufs auf der Löwenjagd, aus Aachen stammend, jetzt im Louvre.[1]) Das Motiv des Jägers an sich ist sehr



Abb. 12
Rundeinsatz mit zwei Jägern von dem grofsen Gewandschmuck mit antiken Figuren
Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

häufig auf koptischen Reliefs in Stein[2]) und Holz,[3]) auf den Beinkasten mit Sternornamenten[4]) und z. B. in dem Orpheusmosaik von Jerusalem.[5])

[1]) Cahier et Martin, Mélanges IV, pl. XXIII.

[2]) Kairo, Ägypt. Museum, Nr. 7283 meines Kataloges.

[3]) Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Nr. 243 meines Inventars.

[4]) Vergl. den Katalog der Kästchen von Graeven, Jahrbuch d. Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses XX, S. 25 f.

[5]) Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins XXIV, S. 139 f.

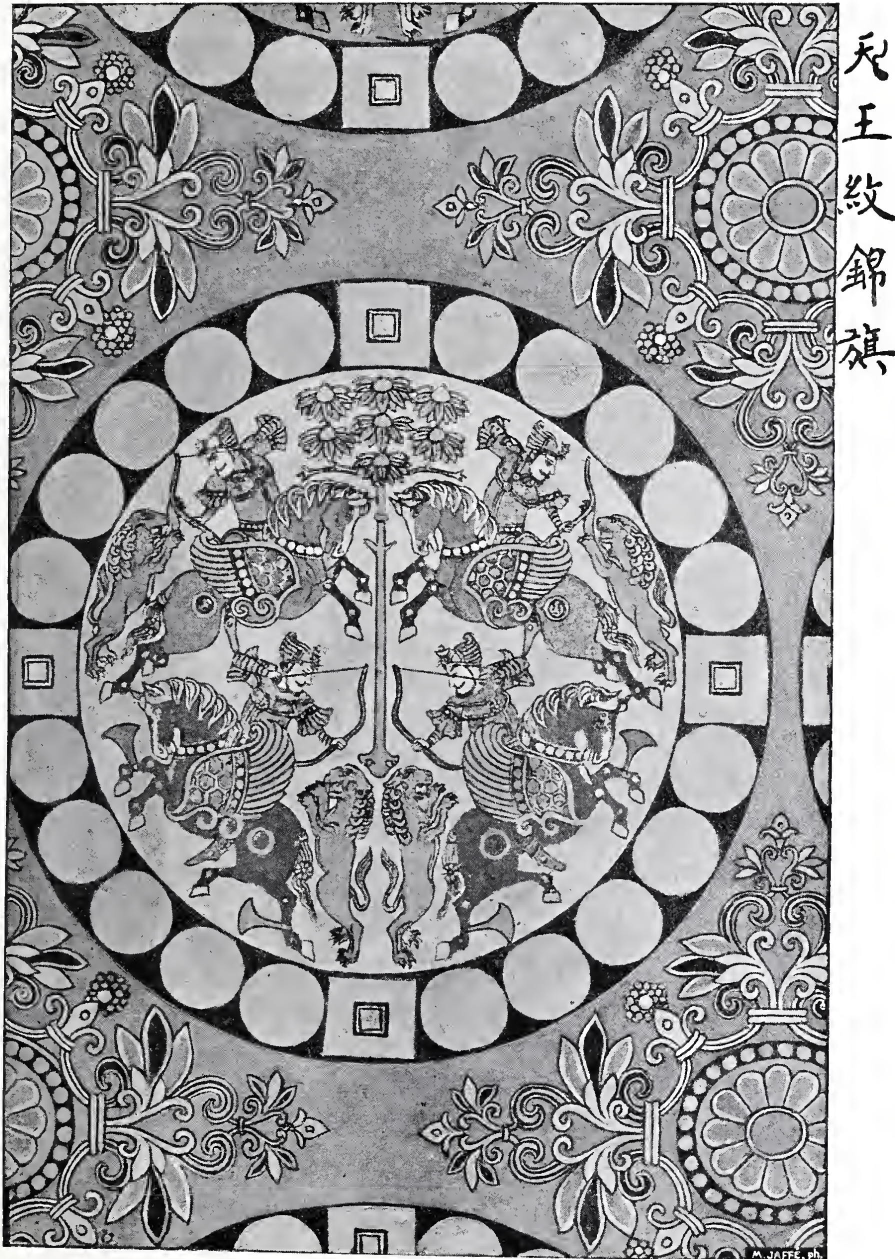


Abb. 13
Seidenstoff aus dem Horiuschi-Tempel in Nara (»Tissu Ito«)

In den bisher zusammengestellten Typenserien lernten wir Muster von persischer, mesopotamischer, syrischer und antiker Provenienz kennen, letztere zumeist in orientalischer Umrahmung. Wie verhält sich nun diese Thatsache zu den Nachrichten,

die wir über den Seidenhandel haben? Danach wäre zu erwarten gewesen, dafs in erster Linie chinesische, dann vielleicht persische und zuletzt mesopotamisch-syrische Motive vorherrschen würden. Das Dominieren des Persisch-Mesopotamischen ist eine



Abb. 14
Roter Stoff mit gelber Rautenmusterung
Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

Erscheinung, die mit den bisher herangezogenen Nachrichten über den Seidenhandel nicht ohne weiteres stimmen will. A. Riegl hat gar eine Stelle des Masʿûdî[1]) benutzt, um zu behaupten, der persisch-levantinische Handel habe ursprünglich nur die Rohseide beschafft, die Weberei aber sei erst auf die Verpflanzung byzantinischer Weber ins

---

[1]) Bulâker Ausgabe I, 124.

Perserreich zurückzuführen.[1]) In Wirklichkeit besagt die Quelle nur, dafs Schapur II.[2]) um die Mitte des IV. Jahrhunderts eine gewisse Anzahl aus den Einwohnern Mesopotamiens nach Susa und anderen Städten von Persis verpflanzt habe. Weil aber unter diesen Kolonisten viele der Weberei erfahrene Arbeiter sich befanden, datieren *die Araber* seit jener Zeit den unvergleichlichen Aufschwung der Sammetfabrikation von Sûs und der Atlasweberei von Tuster.[3]) Für die Fabriken von Sûs und Tuster, ja die Provinz Persis überhaupt, mag das zutreffen. Diese wurde in der That erst unter den Sassaniden der Zentralsitz der iranischen Kultur. Aber damit ist nicht der Anspruch des Nordens, des Sitzes jener Völker, die schon durch die »medischen Gewänder« als in enger Beziehung zur Seidenindustrie stehend bezeugt werden, auf eine weit ältere Rolle aufgehoben.[4]) Das Reitermuster scheint mir in ähnlicher Weise auf (sagen wir vorläufig) medischen Ursprung zurückzuweisen, wie das Hauptmotiv dieser Stoffe selbst, das Pferd. Es ist als vom Iran aus nach allen Kulturgebieten der alten Welt importiert anzusehen. Der Reiter, der das Pferd lenkt und dabei doch mit beiden Händen den Bogen hält, ist typisch medisch, parthisch oder turkmenisch.[5]) Ich will die Dinge in dieser kurzen Auseinandersetzung nicht weiter verfolgen; das wird Sache der iranischen Archäologie sein.

Wie mächtig die persische Seidenindustrie gewesen sein mufs, beweist der Rückschlag, den sie auf China ausgeübt hat.[6]) Denn gerade das Reitermuster mit den ohne Ende verschlungenen Medaillons ist von den chinesischen Seidenwebern nachgeahmt worden. Ich verdanke diesen wertvollen Hinweis E. Deshayes.[7]) Im Horiuschi-Tempel von Nara in Japan,[8]) dessen Bau von dem japanischen Konstantin des Buddhismus Shotoku Taishi 607 n. Chr. vollendet wurde, fanden sich zwei Seidenstoffe, von denen der eine nach Deshayes möglicherweise im Jahre 622 von koreanischen Gesandten nach Japan gebracht ist. Ich bilde diesen »Tissu Ito« hier ab (Abb. 13); er zeigt die ohne Ende aneinandergereihten Medaillons und als Füllung vier Reiter zu Seiten eines Baumes in genau symmetrischer Anordnung, endlich zwischen den Kreisen reiche Palmettenmotive um eine mittlere Rosette. Alles ist dem Ursprung nach persisch-mesopotamisch, aber chinesisch umgebildet. Am schlagendsten ist das bei den Reitern. Sie wären in China ohne den im Gefolge der Expedition Tschang K'ién erwachsenden Import von Persien her überhaupt undenkbar. Haltung und Flügel, dann der Bogenschütze mit dem sassanidischen Kopfschmuck und die Löwenjagd an sich sind auf diesem Wege nach China gekommen. Dagegen sind die Kleidung des Reiters und vor allem die Siegel auf dem Hinterteil der Pferde rein chinesisch: auf dem oberen Pferde liest man nach

---

[1]) Altorientalische Teppiche, S. 122f.

[2]) 309—379. Riegl nennt Schapur I (241—272). Er zitiert dafür Heyd, Gesch. des Levantehandels I, 21. Die mir zugängliche französische Ausgabe nennt I, 17 richtig Schapur II.

[3]) Wörtlich nach Karabacek, Mitt. des österr. Museums XIV (1879) S. 343.

[4]) Vergl. auch die Nachricht vom Jahre 651 n. Chr. über die Geschenke der Bewohner Transoxaniens in Seide und Webereien. Karabacek, a. a. O. 309.

[5]) Vergl. V. Hehn, Kulturpflanzen und Haustiere[4], S. 19f.

[6]) Über den syrischen Export nach China vergl. Hirth, Verh. der Berliner Ges. f. Erdkunde XVI, S. 55.

[7]) Der mündlichen Mitteilung folgte die Übersendung seines hektographierten Manukriptes: Notes éparses sur un tissu du VII[e] siècle à décor »sassanide« du temple de Horiouji a Nara (Japon). Conférence »Musée Guimet« du 9 mars 1902.

[8]) Vergl. über ihn die Monographie von Dr. Ito und danach Zentralblatt der Bauverwaltung, 1902, S. 507f.

Deshayes Shun (Berg), bei dem unteren Ki (Gut Glück). Bei dem zweiten »Tissu Foukoutchi« ist die chinesische Art besonders in den ornamentalen Füllungen zwischen den Kreisen sehr deutlich ausgeprägt, die vier Reiter sind nicht nur in der Vertikal-, sondern auch in der Horizontalachse durch Bäume getrennt. — Einen Beleg der Nachahmung eines syro-mesopotamischen Musters in China scheint mir das Königliche Kunstgewerbe-Museum in dem Stoff '84, 279 mit den von Lessing wohl richtig zu Seiten eines Baumes sitzend ergänzten Flügeltieren auf rankengemustertem Grunde und



Abb. 15
Gelber Stoff mit schwarzer Rautenmusterung
Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

der Bordüre von Vogelpaaren zu besitzen.[1]) Doch will ich nicht zu lange bei der Thatsache der Nachahmung von Mustern des Westens in China verweilen. Sie bewegt sich ja in derselben Richtung wie die S. 148 zitierte Nachbildung des Typus eines der Krüge im Schatzfunde von Nagy-Szent-Miklós in dem Schatze des genannten Horiuschi-Tempels und die von F. Hirth angenommene Herübernahme der flächenfüllenden Weinranke auf chinesischen Traubenspiegeln, eine Entlehnung, die vielleicht als Rückschlag des neueröffneten Landverkehrs noch unter dem Kaiser Wuti (140—86 v. Chr.) stattfand.[2])

[1]) Abbildung im ersten Bande von Lessing, Die Gewebesammlung.
[2]) Hirth, Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst, S. 13f.

Mir liegt hier viel näher die Frage: hat denn China keinen Einflufs auf die Muster der Seidenwebereien im Westen ausgeübt? Dafs fertige chinesische Stoffe nach Syrien gelangten, legen bekanntlich Stellen bei Plinius[1]) u. a. nahe, die darauf gedeutet werden können, dafs man die chinesischen *Gewebe* in ihre feinsten Fäden auflöste und diese dann neuerdings verwebte. Für mich sind freilich entscheidender die Gründe, welche dafür sprechen, dafs eine bestimmte Musterung zum Teil wenigstens chinesischen Ursprungs sein könnte, ferner dafs sich unter den von mir nach Berlin gebrachten Funden, wie es scheint, ein rein chinesischer oder unter unmittelbarer Anlehnung an einen solchen nachgebildeter Seidenstoff befindet.

Eine geschlossene Gruppe bilden jene Stoffe, deren Muster statt durch Aneinanderreihung von Kreisen durch sich kreuzende Diagonalen gegliedert ist. Sie zeigen nie reichere figurale Darstellungen; das Ornament beschränkt sich vielmehr auf die Diagonalstreifen selbst und eine Mittelfüllung der von ihnen gebildeten Rauten. Ich erwarb aus der Sammlung Fouquet vier vorzügliche Beispiele. Nr. 1480 (Abb. 14) zeigt gelb auf kirschrot[2]) Diagonalen von symmetrisch angeordneten Doppelranken, an der Kreuzung mit Kreisen, worin ein achtteiliger Stern um ein Mittelquadrat gestellt ist, als Rautenfüllung endlich grofse Palmettenherzblätter. Eine ähnliche Füllung hat ein Seidenstoff bei Forrer (X, 2), nur sind die Diagonalen und Kreuzungen mit Herzblättern, Bäumchen und Halbmonden gefüllt, und beim Palmettenherzblatt in der Mitte ist am unteren Winkel grün angewendet. Nr. 1479 (Abb. 15) hat schwarz auf gelb[3]) als Diagonale eine einfache, symmetrisch auf ein mittleres Palmettenherzblatt zulaufende Ranke, an der Kreuzung Achtecke mit dem für die Seidenstoffe typischen Vierpafs aus Herzformen, und als Füllung Medaillons, abwechselnd rund mit Enten (?) zu Seiten eines Baumes oder oval in Bogen ausgezackt mit Vögeln, die Rücken an Rücken auf dem Palmettenbaum sitzen. Der gleiche Stoff aus Achmim bei Forrer VIII, 4; ähnlich, nur gelb auf kirschrot, Forrer VIII, 5 und Kunstgewerbe-Museum '87, 758 aus Achmim. Die beiden anderen Stoffe des Kaiser Friedrich-Museums zeigen das Muster hell auf Dunkelbraun mit in Abständen eingeschossenen grünen Tupfen. Nr. 1478 (Abb. 16)[4]) hat Diagonalen mit Rändern und einer Folge von sieben Winkeln übereinander,[5]) die auf das in der Kreuzung grün eingeschossene Viereck von allen vier Diagonalen her entweder offen oder mit der Spitze zulaufen. Die Rauten füllt ein Kreis mit dem Vierpafs aus Herzformen. Nr. 1476/7 (Abb. 17)[6]) zeigt Diagonalen aus einer Folge von vier bezw. fünf kleinen Quadraten um Punkte, gefüllt einmal mit Halbmonden, einmal mit Rauten, letztere grün durchschossen.

Es ist das Rautennetzwerk an sich, ohne die Detailmusterung — die ja zum gröfsten Teile bekannte Motive giebt —, das unsere Aufmerksamkeit verdient. Der Drang, eine Fläche mit Figuren, Schrift oder Ornamenten ohne Ende zu überspinnen, ist allen altorientalischen Kunstkreisen eigen; erst die Griechen schaffen den Wert der ruhigen

---

[1]) VI, 17 (20), 54 und XI, 22 (26), 76. Vergl. Hirth, China and the Roman Orient, p. 258, Semper, Der Stil I, 140.

[2]) Ein Quadrat von 0,210 m, auf braun gemusterte Seide aufgenäht.

[3]) Richtig ist wohl die Gegenseite. Der Stoff ist jedoch verkehrt aufgenäht. 0,290×0,160 m.

[4]) 0,220×0,096 m.

[5]) Es wird zu untersuchen sein, ob dieses eigenartige Muster nicht dem chinesischen Mäander nahe zu bringen ist. Vergl. Hirth, Chinesische Studien S. 231 f. und bes. den Po-ku-t'u-lu.

[6]) 1476: 0,240×0,90 m. 1477: 0,200×0,085 m.

Raumfläche.[1]) Altägyptische, assyrische, phönikische und kleinasiatische Beispiele[2]) bezeugen, dafs das geometrische Muster ohne Ende als Einschlag in die hellenistische Kunst gekommen sein mufs und wir uns über sein Auftauchen im Rahmen der griechischen Kunst des Orients nicht wundern dürfen. Es kann jedoch nicht die

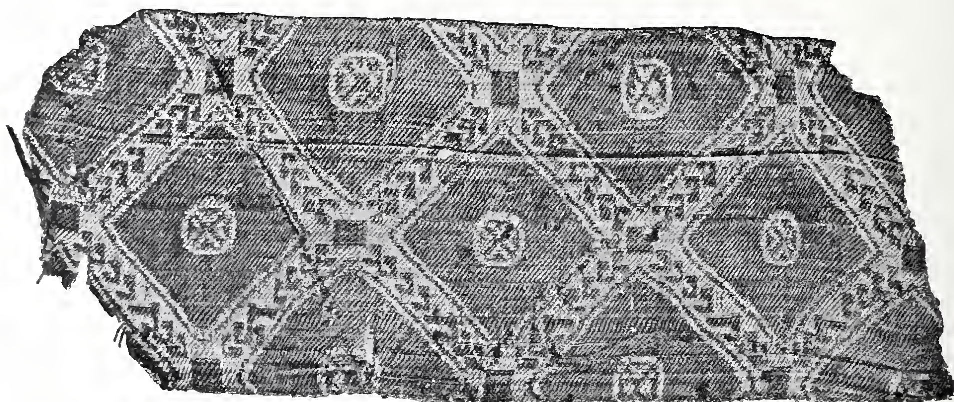


Abb. 16
Brauner Stoff, grün durchschossen mit Rautenmusterung
Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin



Abb. 17
Brauner Stoff, grün durchschossen mit Rautenmusterung
Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

Rede davon sein, dafs die Araber, indem sie das Muster ohne Ende zu einem der Hauptmotive ihrer Ornamentik machten, darin direkt[3]) oder indirekt an solche hellenistisch-spätrömische Fäden anknüpfen. Ausgangspunkt bleibt auch für sie die schon

[1]) Vergl. Hellas in des Orients Umarmung, Beilage zur Münch. Allg. Zeitung 1902, Nr. 40/41.

[2]) Perrot et Chipiez I, pl. XIV, II, pl. X und sonst, III, 129 u. s. w., bes. V, 82 f. Vergl. dazu Owen Jones u. a.

[3]) Riegl, Stilfragen, S. 312.

im alten Orient wurzelnde Neigung. Diese aber wird seit den Jahrhunderten um Christi Geburt durch die von China importierten Seidenstoffe, Bronzen u. s. w. zuerst in Syrien, dann vor allem am Kalifenhofe von Bagdad mit den ihm unterstehenden Industriestädten und dem indochinesischen Handelsplatze von Basra immer intensiver genährt.

Das Rautenmuster ist schon der primitiven sog. geometrischen[1]) und Flechtornamentik eigen. Es wird mit Vorliebe auch in dem Kreise verwendet, dem die chinesische Kunst zuzurechnen ist, demjenigen des Stillen Ozeans, der uns immer deutlicher entgegentritt in den ethnographischen und archäologischen Forschungen auf amerikanischem Boden. Altamerikanische Bau- und Stoffmuster[2]) bilden die Parallele zu der Beliebtheit des Rautennetzes auf den ältesten chinesischen Bronzegefäfsen aus der Zeit der Schang- (1766—1122), Tschóu- (1122—256) und Han-Dynastie (206/5 vor bis 221 nach Christus). Man blättere daraufhin den Po-ku-t'u-lu, die unter Hui-tsung (1101—26) entstandene Sammlung dieser uralten Bronzen durch (Abb. 18)[3]) und wird dort auch die Belege für die Verwendung des Netzmusters als eines bewegten Hintergrundes von Figuren finden, ein Motiv, das man neuerdings als eine aus dem spätrömischen Kunstwollen geborene Erfindung hinstellen wollte.[4]) Altchinesische Stoffe mit Rautenmusterung sind im Original, soviel ich weifs, freilich nicht erhalten. Aber die Musterung des Gewandes an dem vor dem Maya-Gotte Kukulkan Knieenden[5]) gehört ebenso in die Beweiskette, wie die Nachahmung eines ähnlichen Stoffmusters in der Wandbekleidung von Warka[6]) und an einem mosaizierten Säulenschaft aus Pompeji[7]) oder wie die litterarischen Zeugnisse, die uns in der Bibel für die Säulen des Hiram von Tyrus im Tempel zu Jerusalem[8]) und durch die im Aristeasbriefe um 96—63 v. Chr. beschriebenen Geschenke, die Ptolemäos an den Hohenpriester Eleazar gesandt haben soll,[9]) vorliegen. Unter diesen befand sich ein überaus reich, u. a. mit »einem wundervollen



Abb. 18
Chinesische Bronzevase aus der Zeit vor Christi Geburt (nach dem Po-ku-t'u-lu)*)

*) Vergl. Thoms, A dissertation on the ancient Chinese vases of the Shang dynasty (1743 to 1496 b. C.), S. 48. Man beachte besonders die Tigerköpfe als Ansatz der Henkel. Solche Bildungen sind als Ausläufer von Schmucksachen und Geräten in der Kunst des Westens später überaus beliebt.

[1]) Vergl. Grosse, Anfänge der Kunst S. 113 f.

[2]) Vergl. Wörmann, Gesch. der Kunst I, zu S. 84 f. und die Publikationen von Reifs und Stübel über das Gräberfeld von Ancon.

[3]) Bes. Vol. II (Heft 5—8) des Exemplars der Berliner Königl. Bibliothek.

[4]) Riegl, Spätrömische Kunstindustrie S. 114 und 144 f. Vergl. dazu als hellenistisches Beispiel Pernice-Winter, Der Hildesheimer Silberfund Taf. XLI.

[5]) Wörmann, a. a. O. zu S. 90.

[6]) Oft abgebildet, zuletzt Lübke-Semrau, Grundrifs I, S. 48.

[7]) Niccolini, Descrizione gen. LXIII bei Riegl, Stilfragen S. 313.

[8]) Perrot et Chipiez IV, 314 f.

[9]) Kautzsch, Die Apokryphen und Pseudoepigraphen II, S. 10 f.

Netzwerk, das ein rautenförmiges Muster zeigte«, geschmückter Tisch, und ein Waschgefäfs, welches u. a. »ein rautenförmiges Mosaik« aufwies, »das bis zur Öffnung einen netzförmigen Anblick bot«. Die Säulen Jakin und Boas zeigten an den Kapitellen »Gitter von Netzwerk und Gewinde von Kettenwerk« und oberhalb des einen Gitterwerkes zwei Reihen Granatäpfel.[1]) Die Streumuster der frühbyzantinischen Mosaiken der Sophienkirche in Konstantinopel,[2]) der Eski Dschuma und von H. Georgios und H. Sophia in Salonik,[3]) endlich in den Kirchen Ravennas und in Kuseir Amra gehen zum guten Teil auf im Rautennetz gemusterte Stoffe zurück, sind Ausstrahlungen der Entwickelungsrichtung China — Persien — Syrien — Byzanz. Die mittelbyzantinischen Schriftsteller vergleichen wohl nicht ohne Grund die Pavimentmosaiken der Nea des Basileios Makedon (867—886) mit ausgebreiteten Seidenstoffen und sidonischen Geweben.[4])

Zum Schlufs führe ich den letzten der von mir in Ägypten erworbenen Seidenstoffe des Kaiser Friedrich-Museums vor.[5]) Er steht an Wert dem grofsen Schulterstreifen mit der Nymphe gleich, ist aber im Muster so rätselhaft, dafs ich nur, um die Frage seiner Zuweisung in Gang zu bringen, eine Meinung auszusprechen wage. Es handelt sich um das 0,350 m lange, 0,181 m breite Stück eines auf Leinwand aufgenähten Streifens in Seidenrips, dessen Muster so reichfarbig ist, dafs kaum irgend eine Reproduktion ihm gerecht werden kann (Abb. 19). Die Ränder entlang laufen Bordüren im typisch altmesopotamischen Farbenzickzack. Das Hauptfeld aber füllen Darstellungen, die ich nicht beschreiben kann, weil ich sie nicht verstehe. Man sieht stellenweise deutlich Figuren, so links einen Dreiverein, den man leicht für einen schwebenden Engel und ein an einem Tische sitzendes Paar halten könnte; aber im allgemeinen herrscht doch der ornamentale Charakter vor. Vielleicht werden die Herren vom Museum für Völkerkunde dafür die richtigen Worte finden. Denn mir will scheinen, dafs man Verwandte dieses Stoffes unter den altperuanischen Funden aus der Zeit des Inka-Reiches, wie sie z. B. auf dem Gräberfelde von Ancon zu Tage kamen, wird suchen müssen.[6]) Sollte das von Fachleuten bestätigt werden, so würden wir diese merkwürdige Thatsache wohl so erklären können, dafs die Chinesen entweder zentralamerikanische Muster nach dem Westen vermittelten oder, was wahrscheinlicher ist, selbst solche Muster von alters her bildeten. Sie gehören ja, wie gesagt, zum Kulturkreise des Stillen Ozeans. Mir will scheinen, dafs einige Muster der Bronzen des Po-ku-t'u-lu an unseren Stoff anklingen.[7]) Verwandt ist u. a. auch jene Art Dekoration, die Wickhoff für *attisch* beeinflufst ansehen wollte, weil darin wie auf griechischen Vasen das Auge, dann der Mäander und, was zweifellos nicht der Fall ist, die Palmette vorkomme.[8]) Nun giebt es aber gar kein älteres und beliebteres chinesisches Motiv als den Mäander; er reicht in eine Zeit hinauf, in der die Griechen kaum in ihrer

[1]) Vergl. Reber, Abh. d. hist. Kl. der Königl. Bayer. Akad. der Wiss. XXII, 1. Abt., S. 107.

[2]) Salzenberg Taf. XXIV f.

[3]) Teilweise abgebildet bei Texier & Popplewell Pullan, Byz. architecture pl. XXVI und XXXIV.

[4]) Vergl. Unger-Richter, Quellen der byz. Kunstgeschichte II, S. 354.

[5]) Nr. 1492 meines Inventars.

[6]) Vergl. Bd. II der Publikation von Reifs und Stübel bes. Taf. 46.

[7]) Die Sammlung Si-ts'ing-ku-kién konnte ich leider bisher nicht einsehen.

[8]) Festgaben für Büdinger S. 463 f. Vergl. als Gegenstück dazu A. Eichhorn, Naual oder die hohe Wissenschaft der architektonischen und künstlerischen Komposition bei den Maya-Völkern. Berlin 1896.

Existenz nachzuweisen sind. Der Chinese liebte es, damit den Grund für die Figurendarstellung zu mustern. Aufserdem ist der Mäander überall im Kunstkreise des Stillen Ozeans nachweisbar, genau so wie das sogenannte attische Augenornament. Man lese darüber die Arbeit von Heinrich Schurtz[1]) und wird durch sie am besten in den Kunstkreis versetzt werden, dem auch der rätselhafte Seidenstoff aus Ägypten nahezustehen scheint.

Das Hereinziehen Chinas in Fragen der Entwickelung der antiken und frühchristlichen Kunst wird manchem, der den neueren sinologischen Studien nicht gefolgt ist, unbequem sein. Solche mögen den Weg der Belehrung betreten an der Hand der persischen Teppiche und Majoliken[2]) aus der Sefewidenzeit, sie mögen dann übergehen auf die überraschend gut im Stil der Blüte der altchinesischen Malerei gehaltenen Seidenstoffe des XIV. Jahrhunderts, etwa in der Marienkirche zu Danzig,[3]) und mögen ferner heranziehen die Forschungen von Wallis[4]) und Fouquet[5]) über die ältesten Fayencen, endlich nachlesen, was Friedrich Hirth über die chinesischen Traubenspiegel,[6]) Paléologue für den Ursprung der Taï genannten Stufenpyramiden[7]) aus der Zeit vor Christi Geburt anzunehmen gezwungen ist. Das von ihm aus chinesischen, von Karabacek[8]) aus arabischen Quellen, von Richthofen[9]) aus beiden Kulturkreisen beigebrachte Material wird auch die Ungläubigsten



Abb. 19
Reichfarbiger Seidenrips
Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

[1]) Das Augenornament und verwandte Probleme. Abhandl. d. phil.-hist. Klasse der Königl. sächs. Akad. d. Wiss. XV (1895), Nr. II.

[2]) Übersichtliche Orientierung bei Bode, Vorderasiatische Knüpfteppiche, und Falke, Majolika.

[3]) Beispiele bei Lessing, Die Gewebesammlung u. s. w.

[4]) Egyptian ceramic art, Abschnitt über die Konstantinsschale in London.

[5]) Contribution à l'étude de la céramique orientale p. 37 f.

[6]) Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst.

[7]) L'art chinois p. 98 f.

[8]) Mitt. d. Österreichischen Museums XIV (1879), S. 301 f.

[9]) China, I passim. Vergl. auch F. Schneider, Der Kirchenschmuck XXXI (1900), S. 63 f.

davon überzeugen, dafs wir nicht länger der chinesischen eine abendländische wissenschaftliche Mauer gegenüberstellen dürfen. Der enge Ring des Sehens vom Standpunkte der Griechen und Römer aus mufs gesprengt werden. Hellas kann dabei nur gewinnen, Rom freilich verliert; aber die Beziehungen, die sich heute mit Ostasien anspinnen, bekommen einen Untergrund, der sie klein erscheinen läfst im Verhältnis zu den grofsen Zügen der Wechselwirkung zwischen China und dem Westen, die früher bestanden haben.

Im Gebiete der bildenden Kunst wird dabei besonders zu achten sein auf den grofsen Umschwung, den die chinesische Kunst in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends n. Chr. durchgemacht hat, als dort, ähnlich wie später im Zeitalter der Gotik im Norden und der Renaissance im Süden von Europa, die ungeheuere Mannigfaltigkeit der Natur und ihrer Formen entdeckt wird und Sié Ho in seinen sechs Hauptregeln die bis heute gültige Wissenschaft der Malerei begründete.[1]) Damit erscheint die Entwickelung der chinesischen Kunst in zwei Hälften geteilt, von denen die eine nach den uralten Formen des Kulturkreises um den Stillen Ozean herum schafft und vor allem in den kunsthistorischen Werken der Chinesen über die hieratischen Bronzen studiert werden mufs, während die andere, vorbereitet durch Anregungen vom Iran und dem hellenistischen Orient her[2]) sich voll auslebt in der uns heute so nahestehenden japanischen Kunst. Es ist ein ganz einziger Fall, dafs wir jeder dieser Entwickelungsstufen einer uns scheinbar so fernliegenden Kulturwelt in den Seidenstoffen, auf denen ursprünglich, wie später auf dem Porzellan, ein chinesisches Monopol lag, nachgehen können: der hieratischen Kunst in jenen Stoffen unserer Gruppe, die ich mit China in Zusammenhang zu bringen suchte, der Zeit des Zuströmens vom Westen in den beiden Stoffen aus dem Horiuschi-Tempel in Nara u. a. und der Zeit nach der grofsen Blüte der chinesischen Malerei in der Masse von Stoffen des XIV. Jahrhunderts, die sich in abendländischen Kirchen und Sammlungen erhalten haben.

Den wichtigsten Aufschlufs dürfte das eingehende Studium der altchinesischen Kunst zunächst für das Verständnis jener Wandlung liefern, die sich im Kunstempfinden der ausgehenden Antike vollzog. Man hat diesen Umschwung neuerdings aus einem in Hellas und Rom latenten, von allen äufseren Einflüssen unabhängig, spät zum Durchbruch kommenden Kunstwollen zu erklären versucht. Ich habe mich dagegen mit aller Entschiedenheit ausgesprochen und das Wiedererwachen des eine Zeit lang von Hellas zurückgedrängten Orients für diese Wandlung geltend gemacht. Wie ahnungslos wir heute noch manchen in diese Frage hereinspielenden Strömungen gegenüber sind, dürfte dieser Aufsatz belegen. Was nebenbei abgefallen ist, das allein sei hier zum Schlufs noch zusammengefafst. Viele von den Motiven, die als charakteristische Kennzeichen des späthellenistisch-byzantinischen Stiles auftreten: die Vorliebe für das Muster ohne Ende, für die Hervorhebung figürlicher Formen durch einen gemusterten Grund, die Markierung tektonischer Ansätze durch Tierköpfe, dazu (was oben nicht erwähnt wurde) die Neigung zu Wirbelmotiven u. dergl. m. — das Alles findet sich in China bereits in einer Zeit heimisch, wo die Mittelmeerkunst davon kaum eine Ahnung hatte. Es wird in Zukunft darauf zu achten sein, wie weit in diesen Dingen thatsächlich ein Übergreifen des chinesischen Geschmackes auf Persien bezw. Vorderasien, Hellas, Rom und Byzanz vorliegt.

[1]) Hirth, Über die einheimischen Quellen zur Geschichte der chinesischen Malerei S. 12 f.

[2]) Vergl. dazu auch die von Chavannes veröffentlichten Reliefs aus der Zeit der Han-Dynastie.

DER MALER HERCULES SEGERS

VON WILHELM BODE

Der Name Segers ruft, so oft er genannt wird, Erinnerungen ganz eigener Art in mir wach; verdanke ich ihm doch die Freundschaft mit einem unserer eifrigsten Forscher, mit einem Manne von so umfassender Bildung und einer Begeisterung für die Kunst und zugleich von einer Herzensgüte, wie sie selten in einer Person vereinigt sind, mit Karl Eduard von Liphart. Es war bald nach dem Frieden 1871, dafs ich seine Bekanntschaft machte. Damals sah ich Florenz zum ersten Mal. Ich kam von Venedig, das ich nebst der terra ferma und seiner östlichen Dependance, Dalmatien und Istrien, in den ersten Frühlingsmonaten kennen gelernt hatte. Voll von der venezianischen Kunst, mit der ich bereits während eines einjährigen Aufenthalts in Wien einigermafsen vertraut geworden war, erschien mir die Kunst von Florenz in den ersten Tagen fremdartig und fast kalt. Das was in den Galerien zuerst mein ganzes Interesse in Anspruch nahm, waren daher die Venezianer und vor allem die kleine Zahl trefflicher Gemälde der Niederländer des XVII. Jahrhunderts, zwischen denen ich gewissermafsen grofs geworden war. Unter den wenigen Gemälden von Rembrandt und seiner Schule namentlich eine grofse Landschaft unter seinem Namen, deren wildromantische Bergszenerie mich schon durch ihre Verwandtschaft mit den Hochebenen des Karst und des kroatisch-dalmatinischen Berglandes fesselte, das ich eben kennen gelernt hatte, und die durch ihre den Landschaftsbildern Rembrandts ganz verwandte poetische Beleuchtung und Stimmung bei abweichender altertümlicherer Formengebung ein anziehendes Rätsel aufgab. Bei einem meiner Besuche der Uffizien begleitete mich Baron Liphart, an den ich empfohlen war. Wir kamen in den kleinen Saal der holländischen Meister. Vor der Landschaft blieb Liphart stehen und in seiner lebhaften, drolligen Weise fafste er mich kräftig an die Schulter und sagte: »Nun, mein verehrter junger Freund, jetzt werden wir mal sehen, was Sie wissen! Wer hat diesen Rembrandt gemalt? Puh! Puh!« Ich antwortete ihm, dafs ich allerdings einen Namen dafür hätte, dafs ich ihn aber nicht auszusprechen wagte, da gar keine Gemälde dieses Künstlers bekannt seien. Aber der alte Liphart liefs nicht locker, und ich rückte schliefslich damit heraus, dafs ich Hercules Segers für den Maler des Bildes hielte, da seine Radierungen mir vollständig den gleichen Charakter zu haben schienen. Kaum hatte ich den Namen Segers ausgesprochen, als der alte Herr mich packte und coram publico umarmte; Segers habe er ja längst für den Maler des Bildes gehalten, aber auch nur ganz heimlich, da er nichts von seinen Malereien kenne. Von dieser Stunde an hatte ich Lipharts volles Vertrauen, der mir auf täglichen langen Touren durch Florenz und seine Umgebung sehr bald auch die Freude an der Florentiner Kunst beizubringen wufste.

Nicht lange darauf sah ich in der Sammlung Suermondt in Aachen das erste bezeichnete Bild des Hercules Segers, eine schlichte holländische Flufslandschaft mit einer kleinen Stadt im Mittelgrunde, leider stark beschädigt und damals noch übermalt, weil ein früherer Besitzer ein Werk des Jan van Goyen daraus hatte machen wollen, dessen Namen er darauf setzte. Als 1874 die Suermondtsche Galerie in den Besitz der Berliner Museen überging, erhielten wir nebst diesem Bilde noch eine kleine holländische Flachlandschaft, wieder unter Rembrandts Namen, die mir nach ihrer Übereinstimmung in Behandlung, Färbung und Stimmung mit der bezeichneten Landschaft und dem Bilde der Uffizien als besonders charakteristisches Werk von Segers erschien; als solches habe ich sie damals in unseren Katalog aufgenommen. Neuerdings ist wieder ein Bild in Berliner Besitz übergegangen, das mir alle Merkmale dieses Künstlers zu tragen scheint; die Einführung dieses Gemäldes möchte ich verbinden mit der Aufzählung einiger anderer Bilder, die mir gleichfalls von seiner Hand erscheinen, und mit einer näheren Würdigung des Künstlers, der in der Geschichte der holländischen Landschaftsmalerei einen der ersten Plätze einnehmen sollte. Da dieses Bild bisher einen anderen Namen führte — es wurde als ein Werk des Jan Vermeer van Haarlem verkauft —, und da es von den besten Kennern der holländischen Malerei noch für ein Werk in der Art des Vermeer, Ph. de Koninck oder A. van Everdingen erklärt wird, so mufs ich auch dafür wieder persönlich eintreten. Der Umstand, dafs ich auf diese Weise von dem ersten Bilde in den Uffizien an, welches ich auf Segers' Namen taufte, auch alle anderen Gemälde des Künstlers in die Literatur eingeführt habe, wird vielleicht diese persönliche Einleitung und ihre ungebührliche Länge einigermafsen entschuldigen.



Abb. 1. Hans Baldung Grien
Die Beweinung Christi
Holzschnitt, B 5

Auf dem Wege zur Auffindung der Gemälde des Hercules Segers müssen seine Radierungen unsere steten Begleiter sein. Nur wenn wir ihre Eigenart uns völlig eingeprägt haben, werden wir imstande sein, unter den Landschaftsbildern, die bald Rembrandt, bald Ruisdael, Goyen und anderen Künstlern zugeschrieben werden, allmählich eine kleine Zahl von Werken für unseren Meister zu sichern; denn das be-



HERCULES SEGERS

DIE BEWEINUNG CHRISTI
(FARBIGE RADIERUNG, KOPIE NACH H. B. GRIEN)

IM K. KUPFERSTICHKABINET ZU BERLIN

HELIOGRAPHIE D. REICHSDRUCKEREI

zeichnete Gemälde in der Berliner Galerie ist wenig bedeutend und hat zu sehr gelitten, um für sich allein eine nur einigermafsen genügende Grundlage zur Beurteilung anderer Bilder des Künstlers abzugeben. Segers' Radiererwerk ist beträchtlich; allein das Amsterdamer Kabinet besitzt fünfzig verschiedene Blätter von ihm, im ganzen sind deren bis jetzt fast sechzig bekannt; viele darunter — soweit sie überhaupt in mehreren Abdrücken vorhanden sind — fast in so vielen Etats, als Abdrücke davon vorkommen. Der Künstler, der in der ganz gebundenen Landschaftsschule des XVI. Jahrhunderts grofs wurde und doch vielfach schon fast modern empfindet, ist nämlich ein Vorläufer unserer modernsten Farbenradierer in seiner Vorliebe für farbige Drucke, die er bald mit einem einzigen Tone, bald in mehreren Tönen druckte und dann hinterher noch stellenweise mit Farbe überging. Diese Radierungen gehören zu den gröfsten Seltenheiten. Es giebt nur ein ziemlich vollständiges Werk derselben, im Kupferstichkabinet des Rijksmuseum zu Amsterdam. Aufserdem finden sich im Printroom des British Museum, im Dresdener Kabinet, im Berliner Kabinet, in der Albertina zu Wien und in der Sammlung des Königs Friedrich August II. zu Dresden je etwa zehn bis zwanzig dieser Blätter, nur einige wenige in anderen Kabinetten. Bei der Seltenheit und Meisterschaft dieser Radierungen wie bei ihrer Bedeutung für die Geschichte der Landschaftsschilderei überhaupt ist es eine nur zu lange schon hinausgeschobene Aufgabe, eine vollständige Ausgabe dieser Radierungen in farbigen Heliogravüren zu veranstalten, in ähnlicher Weise, wie es u. a. für den sogenannten Meister des Amsterdamer Kabinets durch die Chalkographische Gesellschaft in den musterhaften Reproduktionen unserer Reichsdruckerei geschehen ist. Dies und die Beschreibung und Würdigung des Radiererwerkes mufs einem Fachmanne vorbehalten bleiben, mit dem ich hier in keiner Weise in Konkurrenz treten will oder kann.[1] Doch Dank dem Entgegenkommen der Herren Geheimrat Lippmann und Geheimrat Roese sind wir imstande, hier verschiedene der interessantesten Blätter des Hercules Segers, die schon vor längerer Zeit zu einem anderen Zwecke angefertigt, aber bisher nicht benutzt worden sind, in trefflichen Facsimiledrucken der Reichsdruckerei unserem Aufsatze als Beilage zu geben und dadurch den sichersten Anhalt auch zur Beurteilung der Gemälde des Künstlers, speziell der Maaslandschaft im Besitze des Herrn James Simon zu gewinnen.

Segers' Radiererwerk enthält fast nur Landschaften, und zwar Landschaften völlig ohne Figuren oder doch mit ganz untergeordneter Staffage; die wenigen Ausnahmen bestätigen auch hier die Regel: Segers war fast ausschliefslich Landschafter. Die »Beweinung unter dem Kreuz«, das einzige figürliche und zwar rein figürliche Blatt des Meisters, ist nämlich eine beinahe treue, im entgegengesetzten Sinne angefertigte Kopie nach dem bekannten Holzschnitt Baldungs, den wir zum Vergleich neben der Tafel nach Segers' prächtiger farbiger Radierung, einer neueren Erwerbung des Berliner Kupferstichkabinets, wiedergeben (Abb. 1). In seiner Behandlung der Formen und der Übersetzung in seine persönliche Art beweist der Künstler zwar, dafs er ihrer mächtig war,

[1]) Erfreulicherweise ist Aussicht vorhanden, dafs eine solche Publikation bald zur Ausführung kommen wird. Herr Professor Jaro Springer, der sie für die Chalkographische Gesellschaft bereits vorbereitet hatte, aber an der Fertigstellung durch die Auflösung dieser Vereinigung verhindert wurde, wird durch die Bereitwilligkeit der Reichsdruckerei, ihrerseits die Herstellung der Nachbildungen zu übernehmen, in die Lage gesetzt werden, seine Studien über den Künstler abzuschliefsen und dessen Oeuvre in nicht zu ferner Zeit zu veröffentlichen.

aber er hält sich doch so eng an den älteren deutschen Meister, dessen herbe Auffassung ihm verwandt war und dessen Technik ihn besonders interessierte, dafs wir daraus wohl schliefsen dürfen, er habe sich im allgemeinen von eigenen figürlichen Kompositionen ferngehalten. Auch ist die Behandlung im Fleisch fast die gleiche wie die seiner Felsen und des Steinbodens: voller Furchen, zerrissen und zerfressen, wahrlich sehr wenig fleischig, und darin sehr abweichend von Baldungs Vorbild. Dafs er gelegentlich Figürliches gemalt haben kann, wird aber dadurch nicht ausgeschlossen; das Madonnenbild (»een lieve vrouwtie met een kinnetie in den arm lesende in een boeck«), welches in einer Versteigerung im Haag 1662 ausdrücklich als ein Werk des Hercules Segers bezeichnet wird, möchte ich deshalb nicht mit Bredius[1]) für ein Werk des Antwerpener Gerard Seghers halten, um so weniger, als in einem Verzeichnis der Gemälde des Amsterdamer Kunsthändlers Johannes de Renialme 1655 mitten unter den Landschaftsbildern von Hercules Segers wieder ein »Mariabeelt van Segers« (taxiert auf 150 Gulden) vorkommt. In unserer Radierung nach Baldungs »Beweinung« kommt es dem Künstler jedoch ganz besonders auf die Farbenwirkung, auf die Tonwerte an, durch die er aus der schwarzen Zeichnung mit wenigen Tönen ein farbiges Bild gemacht hat. Aufser diesem Blatte weisen nur noch zwei Stillleben und eine Pferdestudie, die gleichfalls sein feines Verständnis für die Wiedergabe des Körperlichen zeigt, abweichende, nicht landschaftliche Motive auf.

In seinen Landschaftsradierungen führt uns Segers gelegentlich weite Flachlandschaften vor, die deutlich den Charakter seiner holländischen Heimat bekunden. Mehr als ein Dutzend Blätter dieser Art sind uns bekannt; ein Hauptblatt ist die auf unserer Doppeltafel oben nach dem Druck im Berliner Kabinet wiedergegebene »Landschaft mit der Windmühle«, die schon dadurch wie durch die flache Flufsferne sich als ein holländisches Motiv verrät. Ein schlichteres, fast nüchternes holländisches Motiv zeigt die Landschaft mit der gotischen Kirchenruine (auf der Doppeltafel unten rechts), auch technisch noch eine der einfachsten Arbeiten des Künstlers, die sich schon durch das Kostüm des Mannes im Vordergrunde als ein frühes Werk, etwa vom Jahre 1612, zu erkennen giebt. Ähnlich sind ein paar andere Blätter mit Ruinen. Wieder andere behandeln einfache waldige Motive: eine Hütte am Wege zwischen Bäumen, ein Waldinterieur, einen Weg am Waldesrand mit einer Stadt in der Ferne — schon H. Vroom und selbst einem frühen Jacob van Ruisdael und Hobbema verwandt —, dann eine frühe Arbeit: einen grofsen Baum in der Nähe des Meeres, die Ansicht eines stattlichen Renaissanceschlosses (Hämelschenburg bei Hameln?), den Ausblick aus einem Fenster auf die Norderkerk von Amsterdam u. a. m. Die Mehrzahl seiner Radierungen stellt aber Berglandschaften dar, öde Bergthäler mit steilen Wänden, deren nackte Felsen nur hier und da einem verkümmerten Baum, einer bärtigen Tanne Platz und Nahrung bieten. Ein charakteristisches, besonders häufig vorkommendes Blatt dieser Art zeigt die nebenstehende Tafel, nach einem Abdruck des Dresdener Kabinets, das nach seiner stark stilisierten Behandlung des Terrains und der Felsen noch eine frühere Arbeit des Künstlers sein mufs. Die vereinzelten kleinen Schneefelder auf den Bergkuppen und der spitze spätromanische Kirchturm weisen auf die Schweiz; die Formen der Felsen lassen auf stark verwitterte Granit- oder Gneisbildungen schliefsen; der breite Bergflufs, der im Vordergrunde einen Fall bildet, erinnert an die Reufs in der Nähe von Göschenen, und damit stimmt auch

[1]) Oud Holland XVI, p. 7. Bredius verdanken wir auch für Segers den ersten Anhalt für die Biographie des Künstlers, die er an genannter Stelle durch die Wiedergabe verschiedener Urkunden über ihn veröffentlicht hat.



HERCULES SEGERS

DAS OBERE REUSSTHAL, RADIERUNG

IM K. KUPFERSTICHKABINET ZU DRESDEN

HELIOGRAPHIE D. REICHSDRUCK

der Charakter der Umgebung. Läfst dieses Blatt wie eine Anzahl verwandter Blätter deutlich den Alpencharakter in fast vedutenhafter Wiedergabe erkennen (wir geben einen zweiten Stich aus reiferer Zeit nach dem Original im Dresdener Kabinet auf der Doppeltafel unten links wieder; die meisten scheinen auf das obere Engadin zu weisen), so scheinen andere Blätter, in denen mit steilen Felsbildungen im Vordergrunde Ausblicke in eine weite flache Ferne verbunden sind, auf den ersten Blick freie Kombinationen des Künstlers aus seinen Studien von der Alpenreise und von heimischen Motiven. Diese verbreitete Annahme scheint mir jedoch nicht das Richtige zu treffen. Bei näherer Betrachtung zeigen auch diese Blätter nichts von phantastischer Komposition oder willkürlicher Zusammenstellung, sie haben vielmehr durchaus einheitliche landschaftliche Erscheinung. So läfst z. B. die in blau gedruckte nachstehende Radierung des Berliner Kabinets (Abb. 2, wesentlich verkleinert) ein Hochthal zwischen einigen Bergkuppen erkennen, worin, wie die kleinen Blockhäuser im Vordergrunde, die eingehägten Felder, die Form des Kirchturmes im Mittelgrunde, das fehlende Wasser u. a. beweisen, bis in alle Einzelheiten der Charakter eines alpinen Hochthales besonders scharf beobachtet und wiedergegeben ist. In der kleinen Radierung (Nagler Nr. 6, die obere Abbildung auf unserer Tafel neben Seite 192, nach dem Exemplar in Dresden), dessen Vordergrund eine steile Felswand mit stillem Wasser davor zeigt, scheint die weitläufige Burg im Mittelgrunde und der gröfsere Ort zu ihren Füfsen wie die Vegetation ein fruchtbares Bergthal aus den Voralpen zu verraten. Am ersten wird man bei Landschaften, wie sie die nachstehende Hochätzung (Abb. 3) nach einem kleinen Blatte des Berliner Kabinets wiedergiebt und in denen einzelne Felsen meist im Vordergrunde einer weiten Flachlandschaft mit reichen Feldern und wohlhabenden Ortschaften sich erheben, an eine willkürliche Zusammengruppierung verschiedenartiger Motive aus des Künstlers Studienmappe denken können. Auch hier möchte ich dies jedoch bezweifeln, da die Formation regelmäfsig einen einheitlichen Charakter trägt. Die köstliche pikante kleine Radierung im Hochformat, ein einschneidendes Felsenthal mit flacher Ferne, ganz von oben gesehen (die untere Abbildung auf unserer Tafel neben Seite 192, nach dem Original im Dresdener Kabinet), ist von eigentümlicher Art, die nicht rein alpin scheint. Ein Blatt des Amsterdamer Kabinets mit einer weitläufigen Ruine, in welche Häuser mit flachen Dächern eingebaut sind, hat so ausgesprochen italienischen Charakter, dafs wir danach annehmen müssen, der Künstler habe auch die Alpen überschritten und Italien gesehen.

Sämtliche Radierungen des Hercules Segers, so verschieden die Gegenden sind, die sie darstellen, und so vorgeschritten eine Reihe derselben gegenüber anderen, offenbar früheren Arbeiten erscheint, zeigen doch besonders ausgeprägt subjektive Behandlung. Obgleich nicht ein Blatt seinen Namen trägt (nur eines hat das mehrdeutige Monogramm H. S.; leider trägt auch kein Bild eine Jahreszahl), würde doch selbst ein Laie, der eine Anzahl dieser Radierungen aufmerksam betrachtet hat, die übrigen danach leicht als Arbeiten desselben Künstlers erkennen, ganz abgesehen von Segers' Eigenart, seine Blätter in farbigen Tönen zu drucken und mit matten Farben teilweise auszumalen. Segers ist einer der ersten Landschaftsmaler in Holland, die sich als Radierer versuchten; seine Technik hat daher noch die einfache und kräftige, mehr zeichnende Art, wie sie gleichzeitig ein Jan und Esaias van de Velde oder Willem Buytewech zeigen; aber Segers ist auch darin, wie in seinen Motiven, sehr viel mannigfaltiger als diese Künstler. Auch sind offenbar die meisten einfachen Schwarzdrucke, die uns erhalten sind, als Probedrucke des Künstlers zu betrachten, die nur die Unterlage bildeten, auf welcher er durch verschiedenfarbigen Tondruck und nachträglichen Auftrag einzelner

Farben Blätter von vollständiger Bildwirkung hervorzubringen suchte. Wohl die Mehrzahl seiner Drucke ist in dieser Weise farbig in Effekt gesetzt. In den kleinen Blättern mit weiten Ausblicken beschränkt er sich in der Regel darauf, mit einfachen, fast parallelen kleinen Strichen die Bewegung und den Charakter des Terrains in ausdrucksvollster Weise wiederzugeben; seine öden Alpenlandschaften sind dagegen in eigentümlich körniger Manier behandelt, den verwitterten Felsenformen entsprechend, und die Schatten scheinen wie mit Aquatinta ausgeführt. Gelegentlich geht er darin soweit, dafs er auch die flüchtigsten Wolkenschatten in ganz moderner Weise wiedergiebt (vergl. die untere Abbildung auf unserer Tafel neben Seite 192). Auch gewisse Angewöhnungen in seiner Komposition und Zeichenweise sind so eigenartig, dafs seine Werke sofort daran zu erkennen sind. So verrät er seine Abkunft von der vlämischen Landschafterschule des XVI. Jahrhunderts, insbesondere von seinem Lehrer Gilles van Coninxloo, durch die Versatzstücke, die er im Vordergrunde meist anbringt: eine ragende Felswand in einer Ecke mit einer kahlen Tanne, die sich gespenstisch von der hellen Luft abhebt, seltener ein dunkles Stück Terrain oder dergl. Darin wie in der Behandlung der Felsen erinnert er an ältere Mitschüler, wie R. Savery, der gleich ihm die Alpen zu seinem Hauptstudienfeld gewählt hat. Sehr eigentümlich ist er in der Zeichnung der Bäume. Seine verkrüppelten und vertrockneten Tannen — sind es Lärchentannen? —, die nur vereinzelte kurze Äste mit Nadeln tragen oder deren Nadeln wie Bärte vom Stamme herunterhängen und die dadurch aussehen wie schlanke Puppen von Heu, kehren auf fast allen seinen Radierungen mit alpinen oder anderen Berglandschaften wieder. Die Verwandtschaft dieser phantastischen Bildungen mit den Bäumen auf den Bildern deutscher Kleinmeister, namentlich Altdorfers, ist gewifs nicht rein zufällig; zeigen doch auch seine Farbendrucke und seine Technik den Anschlufs an diese Künstler, die er gelegentlich sogar kopierte, wie die Pietà nach Baldung beweist. Wo Segers Laubbäume anbringt, charakterisiert er sie meist durch derbe, kleine Tupfen, die an die Pointillémanier moderner Impressionisten erinnern. Nur in seiner ersten Zeit giebt er die Blätter noch vereinzelt, wie in dem »Grofsen Baum«. Bei diesen markanten Eigentümlichkeiten wird Segers jedoch nie einförmig oder gar Manierist; seine Hochachtung vor der Natur und der Ernst seines Naturstudiums, worin ihm kein Landschafter seiner Zeit gleichkommt, lassen ihn fast in jedem Blatte neu und naturwahr erscheinen; dank seiner reichen Phantasie und meisterhaften künstlerischen Anordnung schafft er aus jeder treuen Naturstudie ein völlig abgerundetes Bild.

Eine so starke künstlerische Sprache, wie sie aus diesen Landschaftsradierungen spricht, mufs auch in den Landschaftsbildern desselben Künstlers mehr oder weniger scharf zum Ausdruck kommen; wenn wir uns Segers eingeprägt haben, wie er uns in seinen Radierungen entgegentritt, müssen wir ihn auch in seinen gemalten Landschaften unschwer herauserkennen trotz der falschen Aushängeschilder, die sie bis vor kurzem alle hatten und jetzt noch meist haben. Dafs ein Künstler von so malerischem Streben, der in den farbigen Drucken seiner Platten ganz bildartige Wirkungen erzielt, auch gemalt hat, können wir von vornherein annehmen; dafs dieses wirklich der Fall ist, ja dafs Segers für seine verhältnismäfsig kurze Lebenszeit eine beträchtliche Zahl von Landschaftsbildern malte, beweisen uns die Nachlafsinventare und Versteigerungskataloge aus der Zeit des Künstlers und aus den späteren Jahren des XVII. Jahrhunderts, wie sie A. Bredius veröffentlicht hat (Oud Holland XVI, S. 1 ff). So besafs der Amsterdamer Kunsthändler Johannes de Renialme im Jahre 1640 nicht weniger als sechsunddreifsig Gemälde des Hercules Segers; vielleicht hatte er den Nachlafs des wahrscheinlich einige Zeit vorher verstorbenen Künstlers an sich gebracht, denn fünfzehn Jahre



HOLLÄNDISCHE

IM K. KU ERSTICHKA



ALPENLANDSCHAFT

IM K. KUPFERSTICHKABINET ZU DRESDEN

ERCUL

RADIE



DSCHAFT

ZU BERLIN



HOLLÄNDISCHE KIRCHENRUINE

IM K. KUPFERSTICHKABINET ZU DRESDEN

EGERS

NGEN

HELIOGRAPHIE D. REICHSDRU

später zählt ein anderes Verzeichnis seines Bilderbestandes nur noch acht Bilder von Segers auf.

Wie ich schon eingangs erwähnt habe, kannten wir bis jetzt nur ein sicher beglaubigtes Gemälde des Künstlers in einer Flachlandschaft der Berliner Galerie (vergl. die Textabbildung 6 am Schlusse dieses Aufsatzes). Die Bezeichnung Hercules Segers, die sich auf dem Bilde befindet, verrät dieselbe Hand wie die Unterschrift unter den Urkunden, die den Künstler betreffen. Zum Überfluſs ist das Bild auch durch eine Radierung des Künstlers im Amsterdamer Kabinet beglaubigt, die fast die gleiche Ansicht zeigt. Dargestellt ist ein echt holländisches Landschaftsmotiv, dem augenscheinlich wieder eine beinahe treu benutzte Studie nach der Natur zugrunde liegt: ein Blick auf das Städtchen Rhenen, wie die Situation und die eigentümliche Form des hohen Kirchturms beweist. Hinter dem erhöhten Ufer, das ziemlich steil nach dem Flusse abfällt, blicken der gotische Turm und die Dächer der höheren Häuser einer kleinen Stadt hervor, die sich am Ufer entlangzieht; auf der anderen Seite des Flusses dehnt sich die flache Ebene in fetten Weiden und Feldern, durchzogen von niedrigen Hecken und belebt durch einzelne Kirchtürme und kleine Häuser, bis in die weite Ferne aus. Es ist im Motiv ganz nach der Art der beiden Radierungen auf unserer Tafel neben Seite 192, mit der das Bild auch in der Wahl des hohen Standpunktes, in der Behandlung der Ferne, in der Zeichnung der Bäumchen und Hecken wie der Häuser und der unverhältnismäſsig kleinen Figuren und Tiere (hier ein paar Hirten mit Schafen) übereinstimmt. Wenn der Vordergrund zu einförmig, der Himmel unruhig, die Färbung zu dünn und glasig ist, so hat dies in der schlechten Erhaltung des Bildes seinen Grund, das teilweise verputzt und im Himmel stark übermalt ist. Die Färbung des Bildes ist mit den farbigen Drucken von Segers' Radierung ganz verwandt: kräftig, aber ganz tonig, im Vordergrunde bräunlich grün, im Mittelgrunde ein sattes Grün, das in der Ferne etwas bläulich wird.

Die Berliner Galerie besitzt ein zweites Gemälde, das nach der groſsen Verwandtschaft mit diesem bezeichneten Bilde und mit den Radierungen ähnlicher Motive gleichfalls mit Sicherheit unserem Künstler zugeschrieben werden kann (Abb. 4). Obgleich nur klein, giebt es doch dank seiner trefflichen Erhaltung von Segers als Maler ein wesentlich besseres Bild als jene schadhafte Ansicht von Rhenen. Von einem leicht bewegten, dünenartigen Vordergrunde blickt man auf einen kleinen, vor einem Flüſschen oder an einem Teiche gelegenen Ort mit hohem Kirchturm und einer Windmühle zur Seite — angeblich Amersfoort, nach anderen wieder Rhenen — hinter dem sich die flache Landschaft, von Zäunen und Hecken durchzogen und mit vereinzelten kleinen Ortschaften und Baumgruppen bedeckt, bis zum Horizont ausdehnt. Ein wolkenloser Abendhimmel, über dem Horizont noch erwärmt von den Strahlen der eben untergegangenen Sonne und nach oben schon von dunklerer, kalter nächtlicher Färbung, spannt sich hoch über der niedrigen Landschaft und verbreitet darüber jene eigenartige, melancholische Stimmung, die auch den meisten Radierungen des Künstlers eigentümlich ist. Die Färbung ist kühl, vorwiegend ein mattes grauliches Grün mit gelblichen Lichtern und bräunlichen Schatten, am Himmel in ein kaltes Grünblau übergehend. Die Farben sind dünn und leicht aufgestrichen, die Gegenstände sind in derselben breiten, körnigen Weise eingezeichnet wie in den meisten Radierungen.

Diese beiden Landschaften sind fast vedutenhafte Ansichten der holländischen Tiefebene, wie sie die kleinere Zahl seiner Radierungen zeigt. Die Mehrzahl der letzteren behandelt aber, wie wir sahen, jene merkwürdigen öden Bergthäler und Hochebenen; wir müſsten daher erwarten, ihnen auch unter seinen gemalten Landschaften zu begegnen. Die Inventare des XVII. Jahrhunderts geben bei Landschaften leider nur selten eine

nähere Bezeichnung des Motivs; dies ist insbesondere bei den Gemälden von Segers der Fall, die darin erwähnt werden. Dagegen zeigt unter den erhaltenen Bildern gerade sein Meisterwerk eine solche Darstellung, die unter Rembrandts Namen in den Uffizien ausgestellte grofse Gebirgslandschaft. Sie mifst fast einen Meter in der Breite bei etwas über einem halben Meter in der Höhe. Dem Namen, den sie trägt, macht sie wahrlich keine Unehre, ist sie doch von einer Grofsartigkeit der Erfindung, dafs sie Rubens' Landschaft mit Odysseus und Nausikaa im Palazzo Pitti nahekommt, und zugleich von einer so machtvollen Stimmung, dafs sie darin mit Rembrandts »Mühle« in Bowood wetteifert. Gerade Rembrandt steht sie auch in der Beleuchtung und in dem tiefen, warmen bräunlichen Ton ganz nahe; aber Segers verrät sich sofort, wenn man seine Radierungen und die beiden oben beschriebenen Bilder im Kopfe hat. Die Bergformen sind ganz ähnlich wie auf den meisten Blättern mit Motiven aus dem Hochgebirge (man vergleiche das Hochthal links unten auf der Doppeltafel und die Textabbildung 3); auch die weite Ferne mit den Feldern und Hecken, den kleinen Bäumen, vereinzelten Häusern und kleinen Ortschaften und dem Flufslauf, der sie durchschneidet, kehrt ganz ähnlich auf den meisten seiner Radierungen wieder. Die knubbelige Form der Laubbäume, die phantastischen Tannen und trockenen Baumstrunke finden sich hier wie dort. Die eigentümlich körnige Auftragung im Licht und die dünne Behandlung und braune Färbung der Schatten, den bräunlichen Gesamtton, das tiefe Grün der Vegetation, den hellen, fast wolkenlosen Abendhimmel, der sich nach oben stark verdunkelt, die wenigen ganz kleinen Figuren und Tiere als Staffage beobachten wir in dieser Uffizienlandschaft ganz so wie in den beiden holländischen Fernsichten des Berliner Museums. Der Eindruck dieser Gebirgslandschaft, der ein durchaus einheitlicher und überraschend naturwahrer ist, beweist auch zum Überflufs, dafs die Radierungen, in denen Berge und schroffe Felswände mit weiten Ebenen verbunden sind, nicht auf willkürlichen Kompilationen des Künstlers aus Motiven der Alpen und solchen seiner Heimat beruhen, sondern unmittelbar der Natur entlehnt und gerade durch ihren starken Lokalcharakter ausgezeichnet sind. Welchem Lande Segers gerade dieses Motiv entlehnt hat, vermag ich freilich nicht mit Bestimmtheit zu sagen. Der Bergsturz mit seinem zerklüfteten Gestein, das sich über den ganzen Vordergrund zieht, erinnert an die Alpen; alpin ist auch der Charakter der Vegetation, namentlich die verkrüppelten Tannen, aber die fruchtbare Ebene, die Stadt in der Ferne und die Formen der Berge scheinen nicht zu den Alpen zu stimmen. In dem Wechsel und Gegensatz horizontaler und vertikaler Linien, in der Zusammenstellung massiger Bergformen mit der weiten Ebene, öder Felsengebilde mit reich kultiviertem Ackerland, in der Bewegung der Wolken und der Schatten, die sie über die Landschaft werfen, ist das Bild so durchdacht und fein berechnet wie wenige andere Landschaftsbilder der holländischen Schule; aber gerade in der Art, wie alle diese Mittel geschickt versteckt sind und der Lokalcharakter darin in grofsartigster Weise zum Ausdruck gebracht ist, liegt vielleicht die gröfste Kunst des Meisters.

Durch den Vergleich mit dieser Florentiner Landschaft läfst sich auch eine andere Gebirgslandschaft, die gleichfalls unter Rembrandts Namen geht und auch von mir als solche, wenn auch als fraglich und mit Hinweis auf Segers, noch vor einigen Jahren veröffentlicht worden ist (Rembrandt-Werk, Bd. IV, S. 64), mit Wahrscheinlichkeit als ein Werk des Hercules Segers bestimmen, das »öde Hochthal« in der National Gallery zu Edinburg. Steile Bergwände erheben sich auf der einen Seite eines breiten Bergwassers, das die flachen Ufer mit Steingeröll überschwemmt hat. Nur unter dem Schutz der Felswand wächst etwas dürftiges Gestrüpp, sonst ist das Thal völlig öde;



Abb. 2. Hercules Segers
Alpenlandschaft, Radierung
Im K. Kupferstichkabinet zu Berlin

die melancholische Stimmung wird noch verstärkt durch die trübe, nebelige Luft und den breiten Schatten, welchen die Wolken über das Thal werfen. Komposition und Stimmung sind ganz ähnlich wie in der Florentiner Landschaft; die Färbung ist noch einförmiger, kühl bräunlich, die Behandlung sehr verwandt, aber flüssiger und dünner im Farbenauftrag. Rembrandt, wie er Ende der dreifsiger Jahre in seinen beglaubigten Landschaftsbildern erscheint, steht dieses Bild in der That sehr nahe; aber die Komposition ist doch charakteristischer für Segers, und namentlich ist der auch hier stark ausgesprochene Lokalcharakter, die treue Wiedergabe des Hochgebirges, das Rembrandt nie gesehen hat, für den älteren Künstler bezeichnend. Kein anderer Landschaftsmaler steht ja Rembrandt so nahe wie gerade Hercules Segers; wie dieser von Rembrandt verehrt wurde, beweist die ungewöhnlich grofse Zahl von Segers' Bildern in seinem Besitz und der Umstand, dafs er eine seiner Platten nach dessen Tode überarbeitete. Der gebende von beiden Künstlern war aber hier nicht etwa Rembrandt, sondern Segers, der nach seiner Rücksiedelung nach Amsterdam etwa Mitte der dreifsiger Jahre (wie sie durch Hoogstraetens Zeugnis wahrscheinlich gemacht wird) einen starken Einflufs auf den jungen Leidener Maler ausübte und auf seine Thätigkeit als Landschaftsmaler nicht nur bestimmend einwirkte, sondern sie überhaupt erst angeregt zu haben scheint.

Charakteristisch für Segers ist in der Edinburger Landschaft auch die puppenhafte kleine Figur des Reiters am Flusse im Mittelgrunde, ebenso wie die vom Künstler übermalte, aber teilweise durchgewachsene reichere Staffage vorn auf dem Wege: ein Frachtwagen mit zwei Pferden, ganz ähnlich wie wir ihn vorn im Florentiner Bilde sehen, und der Hirt mit einer Schafherde, die wir in der bezeichneten Landschaft der Berliner Galerie finden. Ein anderes kleines Bild, das ich in der Sammlung des Malers Gigoux in Paris sah: eine holländische Flachlandschaft bei Abendstimmung, dem Jacob van Ruisdael zugeschrieben, ist in Komposition, Beleuchtung und poetischer Wirkung wie in der körnigen Behandlung der Lichter, in der emailartigen Wirkung und in der bräunlich-grünen Färbung der Vegetation dem Berliner Bildchen so nahe verwandt, dafs nur Segers der Künstler sein kann. Wo dieses stimmungsvolle kleine Bild sich jetzt befindet, weifs ich nicht anzugeben, da es, wie mir Dr. Bredius sowohl wie Dr. Hofstede de Groot versichert, in der Galerie zu Besançon, der Gigoux seine Sammlung vermachte, nicht mit zur Aufstellung gekommen ist.

Alle diese Landschaftsgemälde dürfen wir nach ihrem bräunlichen Ton, nach ihrer breiten malerischen Behandlung und dem starken Helldunkel mit grofser Wahrscheinlichkeit der späteren Zeit des Künstlers, also etwa den dreifsiger und der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts zuschreiben. Ein Gemälde von gröfserem Umfange als die meisten vorgenannten, das vor kurzem aus englischem Besitz in die Galerie James Simon in Berlin gekommen ist, scheint mir nach manchen Anzeichen in eine etwas frühere Zeit des Künstlers zu gehören und uns dadurch über seine Entwickelung interessante Aufschlüsse zu geben (vergl. die nebenstehende Lichtdrucktafel). In der Ausstellung der New Gallery zu London 1901 ging es unter dem Namen Jan Vermeer. Schon im Format ist das Bild abweichend; es hat nicht die starke Ausdehnung in die Breite wie alle vorgenannten Bilder, sondern ist fast quadratisch; es mifst 0,70 m in der Höhe bei 0,86 m in der Breite und ist auf Leinwand gemalt. Dargestellt ist auch hier von hohem Standpunkt aus ein Blick in die Ferne über eine weite flufsdurchzogene Ebene, aus der vereinzelte hohe kahle Felskegel hervorragen, die einen eigentümlichen Gegensatz zu der fruchtbaren Ebene mit ihren Feldern, Baumgärten und freundlichen Ortschaften bilden. Diese Felsbildungen, namentlich das grofse Versatzstück in der rechten Ecke des Vordergrundes sind so



HERCULES SEGERS

GEMÄLDE, LANDSCHAFT

IN DER SAMMLUNG JAMES SIMON ZU BERLIN

11

LICHTDRUCK D. REICHSDRU[CKEREI]

charakteristisch für Hercules Segers, namentlich in seinen Radierungen, dafs sie allein uns schon auf ihn als Künstler dieses Bildes führen müfsten; man vergleiche nur unsere Nachbildungen der Radierungen, namentlich das kleine obere Blatt auf unserer Tafel bei Seite 192. Auch eine andere Eigentümlichkeit, die Bildung der Tannen in ihrer mageren Form und ihrem dichten Behang findet sich hier in ganz übereinstimmender Weise.

Aber auch wesentlichere künstlerische Sonderheiten in Auffassung und Wiedergabe der Landschaft hat dieses Bild mit der oben beschriebenen Gruppe und namentlich mit den Radierungen gemeinsam; so den hohen Augenpunkt des Bildes, die geschickte Art, wie die zahlreichen horizontalen Linien mit einzelnen energischen Vertikalen kontrastieren und in der Terrainbildung wie in den Wolken und Wolkenschatten durch Linien unterbrochen werden, die das Bild nach der Ferne vertiefen. Ebenso ist die Wiedergabe der flachen Ferne mit dem Flufs und den niedrigen Hecken und Büschen auch in der Färbung und im Farbenauftrag fast die gleiche wie in den späteren Bildern. Charakteristisch für Segers ist sodann die grofse Treue, mit der hier, wie in fast allen seinen Radierungen und Landschaftsbildern, der Lokalcharakter der Landschaft zum Ausdruck gebracht ist. Freilich wird man auf den ersten Blick aus dem Auftreten vereinzelter Felsenkegel mitten in der flachen Flufslandschaft vielleicht den Schlufs ziehen, der Künstler habe Studien aus den Bergen mit solchen aus seiner Heimat in phantastischer Komposition vereinigt. Eine solche Annahme scheint mir aber, nach einer aufmerksamen Betrachtung des Bildes, ebenso bestimmt zurückgewiesen werden zu müssen wie bei den Radierungen des Künstlers, in denen wir ähnliches beobachten. Der Felsenkegel im Vordergrunde hat den gleichen Typus wie zwei ähnliche Erhebungen weiter unten im Thal; sie erscheinen durchaus naturwahr, und in der That finden wir in den Niederlanden solche steinige Erbebungen, die mitten aus der Ebene schroff aufsteigen. Das obere Maasthal hat noch heute diesen Charakter; den breiten trägen Flufs, das fruchtbare Land mit den kleinen Ortschaften, die Ruinen von Klöstern und die roten Häuser mit ihren Treppengiebeln inmitten kleiner Baumgärten und dicht daneben die steilen, stumpfen Felsenkegel finden wir zwischen Limburg und Maastricht, trotz aller Veränderungen, welche die blühende Industrie seit fast einem Jahrhundert dort hervorgerufen hat. Dafs der Künstler, von dem auch eine Ansicht von Brüssel in den alten Inventaren bezeugt ist, diese Gegend kannte, zeigen ein paar seiner Radierungen mit Landschaften von ganz ähnlichem Charakter, von denen namentlich die eine mit kleinen altertümlichen Ortschaften zwischen vereinzelten steilen Felskuppen noch einen Beweis mehr für die Zurückführung unseres Bildes auf Hercules Segers bietet.

Abweichend ist dieses Bild neben den späteren Gemälden namentlich in der Färbung. Während diesen das Vorherrschen eines tiefen bräunlichen oder bläulichgrünen Tones, stärkeres Helldunkel und stimmungsvolle Beleuchtung gemeinsam ist, finden wir hier kräftigere Lokalfarben bei gewöhnlichem sonnigen Tageslicht. Freilich ist auch hier ein kräftiger grüner Ton der Vegetation, der im Vordergrunde bräunlich ist, in der Ferne ins Bläuliche fällt, charakteristisch, aber die Farben sind darin reicher und reiner, und es machen sich daneben einzelne stärkere Lokalfarben, wie ein stumpfes Braun und kräftiges Rot, namentlich in den Backsteinhäusern mit hohen Ziegeldächern im Vordergrunde, geltend. Darin wie in der Behandlung der Felsen und Bäume zeigen sich hier noch Reminiszenzen an die vlämischen Landschaftsmaler, welche gegen Ende des XVI. Jahrhunderts ihres Glaubens halber nach Amsterdam gezogen waren. In dem kulissenartig vorgeschobenen Felsenberg des Vordergrundes wie in dessen

Behandlung werden wir am meisten an Roelant Savery, in dem etwas kleinlich behandelten Baumschlag und den flackernden Lichtern auf der Waldpartie links ganz auffallend an Schoevaerts erinnert: ein Umstand, der keineswegs gegen Segers als Urheber des Bildes spricht, denn wir wissen jetzt, dafs der Künstler ein Schüler des Gillis van Coninxlo war, des Hauptes jener vlämischen Landschafterkolonie in Amsterdam. Gerade dadurch, dafs Segers hier noch in seiner Beziehung zu der älteren Landschaftsschule sich verrät, hat dieses Bild der Simonschen Sammlung ein ganz besonderes Interesse. Zugleich werden wir in diesem Jugendwerke des Meisters, das



Abb. 3. Hercules Segers
Alpine Landschaft, Radierung
Im K. Kupferstichkabinet zu Berlin

wir nach dem Vergleiche mit seinen übrigen Landschaftsbildern wie mit seinen Radierungen wohl nicht später als um das Jahr 1620 setzen dürfen, recht inne, wie sehr Hercules Segers damals seinen Landsleuten als Landschafter voraus war. Eigenarten wie das grofse Versatzstück im Vordergrunde und die etwas kulissenartigen Schiebungen im Mittelgrunde, wie die Behandlung des Baumschlags, zum Teil auch die kräftigere Lokalfärbung sind dem Künstler noch von seinem Lehrer geblieben, aber sie sind schon mit einem so feinen Sinne für den Lokalcharakter der Landschaft, für ihre Erscheinung in Licht und Luft verbunden, dafs sie kaum noch auffallen, und dafs der Künstler selbst in diesem Jugendbilde schon fast als moderner Landschafter erscheint, hinter dem seine Lehrer und selbst seine Mitschüler fast um ein Jahrhundert zurück-

zustehen scheinen, ganz abgesehen von dem gewaltigen künstlerischen Abstand zwischen Segers und ihnen.

Dieser grofse Abstand darf uns jedoch nicht verkennen lassen, was Segers seinem Lehrer verdankt. Die vlämische Landschaftsschule, die unserer modernen realistischen Anschauung der Landschaft völlig entgegengesetzt ist, hatte auch ihre eigentümlichen Vorzüge und Schönheiten. Wenn diese nur in Rubens zu voller, grofsartiger Erscheinung kommen, so sind sie doch auch bei Künstlern wie Pieter und Jan Brueghel, G. van Coninxlo, L. van Valckenburg, Jod. Momper, Schoevaerts u. a. vorhanden. In



Abb. 4. Hercules Segers
Holländische Flachlandschaft
Gemälde in den K. Museen zu Berlin

ihren Landschaften suchen diese Künstler die ganze Fülle der herrlichen Schöpfungen der Natur und die reiche Pracht ihrer Färbung zum Ausdruck zu bringen, den Reichtum der Komposition verbinden sie mit der Freude am Detail. Davon hat auch Hercules Segers Nutzen gezogen, wenn auch seine Auffassung der Landschaft, wie er sie mit der Zeit herausbildet, den schärfsten Gegensatz gegen die seiner Lehrer und Vorgänger zeigt. Seine Vorliebe für reiche landschaftliche Kompositionen, für grofse bewegte Formen, für das Gebirge, für die Einsamkeit der Natur, für eine Fülle von Details ist, wenn nicht entstanden, so doch ausgebildet und gefördert durch die Schulung und die Werke seines Lehrers und seiner Mitschüler. Dies bewahrte Segers vor der Einförmigkeit und nüchternen Wiedergabe der Natur, vor der dürftigen Kompositionsart, die den Bildern

der gleichzeitigen Landschaftsmaler Hollands, der Arend Arents, H. Avercamp, Jan Porcellis, E. van de Velde und selbst eines Jan van Goyen und Pieter Molyn in ihrer früheren Zeit anhaften; und doch darf er mit diesen den Ruhm, die moderne Landschaft entdeckt zu haben, im vollen Mafse in Anspruch nehmen, ja ihm vor Allen gebührt dieser Ruhm.

Dieses Bild der Galerie Simon wird uns als ein Werk unseres Künstlers noch bestätigt durch ein kleines Gemälde (53 cm × 29 cm), das bisher ganz unbekannt geblieben ist: das in nachstehender Hochätzung (Abb. 5) wiedergegebene Hochthal im Besitz von Dr. C. Hofstede de Groot im Haag, der es namenlos in Innsbruck erwarb, aber sofort als ein Werk von Segers erkannte. Zum Überflufs trägt es, freilich verdeckt vom Rahmen, die echte Bezeichnung: hercules segers, ganz in der gleichen Schrift wie auf dem Berliner Bilde. Dargestellt ist ein felsiges Alpenthal mit spärlicher Vegetation, vereinzelten Hütten und einer Kirchenruine im Mittelgrunde, ganz im Charakter der zahlreichen Radierungen mit Motiven aus den Alpen. Selbst die merkwürdige Form der Tannen, die vereinzelt aus den Felsen spriefsen, und die eigentümlich körnige Behandlung des Terrains finden sich auch in diesem Bilde. Da es auf Holz gemalt ist, erscheint es saftiger und frischer in der Farbe, breiter und fetter im Auftrag wie das Simonsche auf Leinwand gemalte Bild. Die gröfsere Freiheit in der Behandlung läfst es wahrscheinlich erscheinen, dafs es schon später entstanden ist, aber im allgemeinen ist ihm der Charakter des Überganges von der vlämischen zu der holländischen Landschaftsschule ebenso eigentümlich. In der bräunlichen, vielfach durchscheinenden Untermalung, in der reichen Färbung und der breiten flüssigen Malweise steht es namentlich dem Jodocus Momper nahe. In Einzelheiten wird man auch an die früheren Landschaften eines anderen Vlamen erinnert, der damals seine Schule in Holland durchmachte: Adrian Brouwer; selbst die verhältnismäfsig grofse, mit Geschick gezeichnete Figur im Vordergrunde gemahnt in der Art, wie sie gemalt ist, an diesen Künstler.

Gerade in dieser Vereinigung von Vorzügen der älteren vlämischen Landschaftsschule mit denen der holländischen Landschaftsmaler beruht ganz besonders die Bedeutung von Segers, der dadurch aber keineswegs, wie leicht solche Künstler, zum Eklektiker wurde; eigenartiger wie er war wohl nicht leicht ein Landschaftsmaler irgend einer Zeit und Schule. Der Künstler ist von ganz einziger Mannigfaltigkeit in seinen Landschaften: wir haben Gebirgs- und Flachlandschaften, und diese alpinen Ansichten wie die Motive seiner holländischen Heimat sind wieder unter sich sehr verschieden; wir haben Stadt- und Marineansichten, eine stille See und einen Seesturm, einfache Bauernhütten unter Bäumen und verfallene Schlösser und Kirchen neben Kompositionen von einem Reichtum der Formen, dafs wir immer neue Einzelheiten darin entdecken, kahle, öde Felsengebirge von phantastisch verwittertem Gestein, die an Mondlandschaften erinnern, und daneben reiche Flachlandschaften und heimliche Waldinterieurs. Diese aufserordentlich verschiedenartigen und mannigfachen landschaftlichen Motive sind allerdings keine freien Schöpfungen der Phantasie des Künstlers, vielmehr hält sich dieser — auch darin ein Vorläufer der modernen Landschaftskunst — in seinen Landschaften so sehr an die Natur, dafs sie sich in der Regel fast als treue Veduten darstellen, wie dies bei keinem Künstler vor ihm oder zu seiner Zeit in ähnlichem Mafse der Fall ist. Als gutem Holländer passiert es ihm dabei trotzdem wohl einmal, dafs er tief unten in enger Felsenschlucht eine Windmühle anbringt. Schon diese Geschicklichkeit, mit der er die Vedute zum Bilde zu gestalten weifs, wie er die Natur gleich in bildmäfsiger Form sieht und niederschreibt und dabei den Charakter der





HERCULES SEGERS

ALPINE LANDSCHAFTEN, RADIERUNGEN

IM K. KUPFERSTICHKABINET ZU DRESDEN

Landschaft mit einziger Treue und Sicherheit zum Ausdruck bringt, beweist seine geniale Veranlagung als Landschaftsmaler.

Dafs dieses Streben nach grofsen und reichen Formen, nach Fülle, Abwechselung und Gegensätzen in der Erfindung und Zeichnung, so bedeutend und stark es sich bei Segers geltend macht, doch nur ein verhältnismäfsig untergeordneter Teil seiner reichen Künstlerart bildet, davon überzeugt ein Blick auf seine Radierungen. Wie wir sahen, sind die meisten Blätter, die uns erhalten sind, keine einfachen Schwarzdrucke, wie bei fast allen anderen Radierern, sondern die Vorzeichnung mit der Nadel diente dem Künstler nur als Unterlage, um darauf fast in jedem Abdruck durch verschiedene Farbentöne wie durch nachträglich in Ölfarbe aufgesetzte Lichter ein neues stimmungsvolles malerisches Bild zu schaffen. Für die volle Kenntnis des Künstlers ist daher der Vergleich der verschiedenen Abdrücke einer und derselben Radierung unumgänglich.

Bei dem Reichtum an Details und der grofsen Durchbildung des Terrains in seinen Landschaften ist es charakteristisch, dafs der Himmel, obgleich er etwa ein Drittel bis zur Hälfte der Bildfläche einnimmt, regelmäfsig ohne jede Zeichnung ist. Nur durch diesen fein berechneten Gegensatz erreicht der Künstler die nötige Ruhe in seinen landschaftlichen Radierungen. Dadurch bekommt der lichtspendende Himmel zugleich seine aufserordentliche Helligkeit und Luftigkeit, und durch den Gegensatz des hellen Himmels gegen die reichbelebte, feste und mehr oder weniger dunkle Masse der Landschaft erhält diese ihre eigenartige Stimmung.

Das eigentümliche Verhältnis in der Abmessung vom Himmel zur Landschaft beruht auf dem Augenpunkt, den der Künstler für seine Bilder wählt; diese sind meist aus der sogenannten Vogelperspektive gesehen. Als Standpunkt nimmt der Künstler aber regelmäfsig nicht den höchsten Punkt, wie die jüngeren holländischen Landschafter, ein Jan van Goyen, Ph. de Koninck, Jan Vermeer u. a. m., die dadurch ihren Bildern den besonderen Reiz gaben, sondern er wählt ihn mehr in mittlerer Höhe. Dadurch erzielt er die pikante Verschiebung bis in die weite Ferne, aber doch nicht in so starker Verkürzung, dafs der Himmel, wie bei jenen Künstlern, weitaus den gröfsten Teil des Bildes einnimmt und die meisten Einzelheiten in der Landschaft durch die Verkürzung kaum noch zur Geltung kommen. Er steht darin noch den älteren niederländischen Landschaftern des XV. und XVI. Jahrhunderts nahe, vor allem Jan van Eyck und seinen Nachfolgern, dem Meister von Flémalle und Dirk Bouts. Wir können ihn daher nicht eigentlich als den »Entdecker der Vogelperspektive« bezeichnen, wie man dies neuerdings gethan hat, aber die konsequente Ausbildung und Ausnutzung derselben für die Entwickelung der landschaftlichen Schönheit nach den verschiedensten Richtungen ist doch vor allem sein Verdienst. Er erreicht die eigentümliche Wirkung seiner Bilder namentlich dadurch, dafs er seinen Standpunkt nicht mehr im Vordergrunde des Bildes, sondern aufserhalb und über demselben nimmt. Freilich führt er dies nicht so konsequent durch wie seine holländischen Nachfolger; namentlich in seiner früheren Zeit finden wir jene kulissenartigen Vordergrundstücke: einen ragenden Felsen, einen kahlen Baumstamm, der phantastisch in das Bild hineinragt, und ähnliches mehr. Dadurch wird der Standpunkt des Künstlers wenigstens angedeutet und dem Bilde eine pikante subjektive Note gegeben, ähnlich wie bei den japanischen Künstlern, ohne dafs wir deshalb Beziehungen zu diesen anzunehmen brauchten; denn ein stärkerer Import japanischer und chinesischer Waren in Holland beginnt erst, als Segers bereits ein ganz entwickelter Künstler war.

Den hohen Augenpunkt hat Segers vor allem ausgenutzt, um die Einwirkung der Atmosphäre auf die Landschaft zum Ausdruck zu bringen. Er ist freilich noch

kein Pleinairmaler im modernen Sinne, aber er beobachtet die Wirkungen des Lichtes, die Stimmungen der verschiedenen Beleuchtungen und Tageszeiten, selbst den Einflufs der Atmosphäre auf die tonige Erscheinung der Landschaft schon mit grofser Feinheit. Wie seine Gemälde, so geben ganz besonders die tonigen Drucke und die ausgetuschten Radierungen Zeugnis davon. Die »Flotte auf stiller See«, in der die Schiffe ohne irgendwelche Andeutung des Horizontes oder der Wellen im Sonnendunst zu schweben scheinen, erinnert an Whistler; der »ragende Felsen über dem Alpenkirchlein bei einbrechender Nacht«, ein prächtiges, ganz ausgemaltes Blatt des Dresdener Kabinets, ist in der Stimmung wie eine Vorahnung von Rembrandts »Mühle« in Bowood; das »Felsenthal mit der flachen Ferne«, über das breite Wolkenschatten hinhuschen, ohne dafs wir eine Wolke am hellen Himmel sehen (vergl. die untere Radierung auf der Tafel bei Seite 192),



Abb. 5. Hercules Segers
Alpenlandschaft
Gemälde, im Besitz von C. Hofstede de Groot, Haag

wird in der wahren, pikanten Lichtwirkung von den modernsten Impressionisten nicht übertroffen. Ohne die Lokalfarbe ganz aufzugeben, die in seinen frühesten Arbeiten noch ziemlich kräftig erscheint, ist Segers vor allem Tonmaler und hat dadurch, wie wieder die farbigen Radierungen in ihren verschiedenartigsten Abdrücken beweisen, die wunderbarsten, mannigfachsten Wirkungen erzielt.

Alle diese vielseitigen künstlerischen Mittel wirken zusammen zur Erzielung der Stimmung in Segers' Bildern. Darin ist er neben Elsheimer und in ganz verschiedener, sehr viel ausgesprochenerer und vielseitigerer Art der grofse Entdecker, der Begründer der modernen Landschaft. Wie bei Elsheimer so war auch bei Segers die Stimmung seiner Landschaften der Reflex seiner melancholischen Gemütsart, seines Hanges zur Einsamkeit, der ihn in die Natur flüchten und in ihr Beruhigung und Genufs finden liefs; in ihr entdeckte er Schönheiten, die vor ihm keiner darin erblickt hatte und keiner wie er in seinen Bildern zum Ausdruck zu bringen verstanden hat. Die eigene Stim-

mung weifs er dem Beschauer zu suggerieren: das Gefühl der Erhabenheit und Gewalt durch die mächtigen Formen seiner Gebirgswelt, den Eindruck der Hinfälligkeit durch die öden Felsenmassen, Ruinen und abgestorbenen Bäume, das Gefühl der Unendlichkeit durch den Ausblick in die weite Ferne und den hohen Himmel, der sich darüber wölbt, die Stimmung der Sehnsucht durch die einbrechende Nacht und die tiefen Schatten, die sie über die Landschaft breitet, während der Himmel noch von der Glut des Sonnenunterganges nachleuchtet. Diese subjektive Stimmung ist frei von jeder modernen Schwächlichkeit und Sentimentalität, sie erscheint wie der objektive Ausdruck des Gesehenen, und dem entspricht die mannigfache, stets eigenartige, gesunde Handschrift des Künstlers, in seinen Radierungen wie in seinen Gemälden; bald ist sie



Abb. 6. Hercules Segers
Holländische Flachlandschaft
Gemälde in den K. Museen zu Berlin

knorrig und eckig, bald leicht und zart, bald zeichnerisch, bald tonig, bald strichelnd, bald tüpfelnd, stets den Formen, der Lichtgebung und Stimmung angemessen.

Segers war in der künstlerischen Empfindung seiner Zeit so weit voraus, verfolgte so ausschliefslich künstlerische Zwecke und machte daher dem Geschmacke des grofsen Publikums so wenig Konzessionen, dafs er fast unverstanden und unbeachtet blieb. Nur diesem Mangel an Erfolg, seinem Elend und seiner Armut verdankt er es, dafs die alten Kunstschriftsteller uns wenigstens einige Worte über ihn hinterlassen haben. Der Einflufs auf seine Zeitgenossen war gering. Schüler hat er, soviel wir wissen, nicht gehabt; Künstler wie Roelant Roghman, François de Momper und Allart van Everdingen werden von ihm gelernt haben, aber nur einer hat ihn ganz verstanden und voll gewürdigt: Rembrandt van Rijn. Dem Hercules Segers verdankt Rembrandt die Anregung, dafs er auch der Landschaft seine volle Aufmerksamkeit zuwandte, dafs er auf die land-

schaftlichen Kulissen, die er nach dem Vorbild seiner Lehrer in den Vorder- und Hintergrund seiner Kompositionen schob, verzichtete und auch darin direkt auf die Natur zurückging, für ihre Formen und Stimmungen Sinn und Verständnis bekam. Erst von der Bekanntschaft mit Segers datieren seine ersten Landschaftsbilder und Landschaftsradierungen; in dem reichen phantastischen Aufbau, in der tonigen Behandlung und vor allem in der Stimmung zeigen sie, bei aller Eigenart und Grofsartigkeit, den Einflufs, welchen Segers' Landschaften auf ihn ausübten. Es ist gewifs nicht das geringste Blatt im Ruhmeskranze des älteren, von seinen Zeitgenossen verkannten und von der Nachwelt vergessenen Meisters, den grofsen Landschaftsdichter in diese Bahn gelenkt zu haben.

HANS HOLBEINS D. J. EINFLUSS AUF DIE SCHWEIZERISCHE GLASMALEREI

VON PAUL GANZ

Schon lange vor Holbeins Thätigkeit in Basel hat das Glasgemälde in der schweizerischen Kunst eine dominierende Stellung eingenommen. Es war der Träger eines neu erstandenen Kunstbedürfnisses des Schweizervolkes, das infolge der siegreichen Burgunderkriege und der daraus resultierenden Grofsmachtstellung nach einer künstlerischen Formulierung seines Selbstbewufstseins verlangte. Die Kabinetscheibe entsprach diesen Anforderungen weit besser als das Tafelgemälde; die Scheibe war bunter und leuchtender als die Tafel und bildete einen auffälligen Schmuck für die Ratssäle und Zunftstuben und die dunkeln, gotischen Wohnräume der Bürger. Ihre Aufgabe bestand darin, die Persönlichkeit des Stifters im Portrait und im Wappen, dem heraldischen Kennzeichen, festzuhalten, die heimatliche Landschaft und das historische Sittenbild zu schildern. Sie löste dieselbe in einfacher, dekorativer Form, zumeist ohne perspektivische Vertiefung des Bildes. Ein fensterartiger, gotischer Rahmen umschlofs die Darstellung, die einem teppichartigen Hintergrunde oder einer schematisch dargestellten Landschaft vorgesetzt war. Das satte Kolorit der gotischen Scheibe ist mit dem Eindringen der Renaissance durch eine helle Gesamtstimmung verdrängt und die einfachen gotischen Formen sind durch die reiche Renaissance-Ornamentik ersetzt worden; aber das alte Schema der Flächenbehandlung wurde beibehalten, bis Holbein die willkürlich eingesetzten, unzusammenhängenden Motive zu einem organischen Bau zusammenfafste und durch die Schöpfung von selbständigen, mit der Darstellung in enger Verbindung stehenden Architekturrahmen das Glasbild zu einem abgeschlossenen Kunstwerk erhob.[1])

Die Basler Kunstsammlung besitzt eine auserlesene Anzahl von Glasbildentwürfen, den sogenannten Scheibenrissen, in denen Holbein sein formvollendetes Können im Dienste eines lokalen Kunstzweiges voll entfaltet. In jedem Vorwurfe behandelt der Meister die Aufgabe neu; er variiert von der einfachen Fensterumrahmung[2]) bis zur reichen, mit gekuppelten Säulen und Gewölbekonstruktionen verzierten Idealarchitektur

[1]) Vergl. G. Schneeli, Renaissance in der Schweiz. München 1896. P. Ganz, Über die Bedeutung der Schweizer Glasmalerei in der Kunstgeschichte. Habilitationsvorlesung. Basel 1901. Im Auszug gedruckt: Allgemeine Schweizer Zeitung 6. Juni 1901 und Basler National-Zeitung, Juni 1901.

[2]) Wappenrifs Holdermeyer. W. 107, Scheibenrifs mit Bannerträger. Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. Bd. XVII.

und verleiht seinen organischen Phantasiegebilden durch eine mafsvolle, abwechslungsreiche ornamentale Ausschmückung immer neues künstlerisches Interesse. Er hat die durch das Material bedingte Steifheit der Komposition vollständig überwunden und versteht es, die Darstellung natürlich und lebensvoll in den geräumigen, eleganten Umrahmungsbau hineinzustellen. Die schönsten Blätter, wie die Madonna in der Nische (Woltmann 91), die hl. Elisabeth (W. 90) und die schildhaltenden Landsknechte (W. 92) gehören in die Zeit der vollendeten Meisterschaft, also in die letzten Jahre des ersten Basler Aufenthalts oder eher, wie wir in der Folge sehen werden, in den kurzen Zeitraum nach der ersten englischen Reise.

Ein bisher unbekannter Scheibenrifs, der sich in einer Sammelmappe im Kupferstichkabinet des Nationalmuseums zu Stockholm[1]) befindet (vergl. die Lichtdrucktafel), gehört ebenfalls zu der genannten Gruppe und darf in Anbetracht seines klaren Aufbaues und der vollendeten Vereinigung von Architektur, Heraldik und Figürlichem als eines der reifsten Werke Holbeins in dieser vorwiegend dekorativen Kunst gelten.

Das Blatt[2]) zeigt unter einem von Säulen getragenen Kuppelraume ein volles, nach heraldisch rechts gedrehtes Wappen zwischen zwei Schildhaltern, einem Landsknechte und einer nackten Frau und unten eine von zwei Waldmenschen gehaltene Schrifttafel. Die Zeichnung ist breit und kräftig, teilweise nur handwerklich-flüchtig[3]) mit der Feder entworfen und mit dem Pinsel sorgfältig modelliert; die Tönung mit Aussparung der Lichter für Architektur und Wappen dunkelgrau, für den weiblichen Akt und das Karnat des Kriegers rötlich und für die knieenden Waldmänner hellgelb.

Der architektonische Bau besteht aus einem viereckigen, nach vorn hin geöffneten und von Säulen getragenen Kuppelraume, dem seitlich offene Hallen mit niedriger Mauerbrüstung angegliedert sind. Die Kuppel liegt mit einem Kranzgesims auf den drei Stützmauern auf, die hinten von einem Bogen, seitlich von Architraven mit weit ausladenden Konsolen getragen werden. Auf einer in ganzer Bildbreite vorgelegten und von abgeschnittenen Pfeilerbasen getragenen Deckplatte sind die Figuren und das Wappen in den Vordergrund gerückt. Eine ähnliche, aber einfachere Kuppelarchitektur bildet den Rahmen für die hl. Elisabeth,[4]) wo die Figuren auf einer vorgelegten Stufe placiert sind und abgeschnittene Säulenkapitäle zu beiden Seiten als Träger von Schildputten dienen. Architekturteile mit Friesverzierung finden sich bei Holbein häufig; das den Bogen schmückende Stierschädelmotiv hat er auf den Scheibenrissen mit der hl. Elisabeth und den schildhaltenden Einhörnern[5]) verwendet, die auf dem Gesims stehenden Fischkentauren und die aus runden Öffnungen herausragenden Antikenköpfe an der Fassade des Hauses zum Tanz.[6]) Auch die mit Blattschmuck überlegten Konsolen, die nach unten ausladenden Säulenschäfte mit starken Schaftringen, die Kapitäl- und Basenformen sind bekannte Motive. Neu ist dagegen die Durchbrechung des Sockels, aus welchem Holbein durch perspektivische Vertiefung einen Raum zur Aufnahme der unvermeidlichen, aber stets störenden Schrifttafel gewinnt und derselben

[1]) Dem Konservator des Kupferstichkabinets Herrn Dr. Kruse in Stockholm verdanke ich die Einsicht in die noch ungeordneten Bestände der Handzeichnungen.

[2]) Gröfse des Blattes: 46,8 × 37 cm. Wasserzeichen: Strafsburgerschild, darüber eine Lilie.

[3]) Der untere Teil der Architektur hinter dem Krieger ist stellenweise gar nicht ausgeführt, die Mauerbrüstung auf unrichtiger Höhe eingezeichnet und die geraden Linien trocken und gefühllos gezogen.

[4]) W. 90. Abgebildet bei His, Dessins d'ornements. Taf. VII.

[5]) W. 93. Abb. His Taf. III.

[6]) W. 94. Abb. His Taf. XXIV.



HANS HOLBEIN D. J.

SCHEIBENRISS MIT DEM WAPPEN LACHNER

IM NATIONALMUSEUM ZU STOCKHOLM

13

im vorliegenden Fall zwei in Stellung und Ausdruck ausgezeichnete figürliche Träger beigiebt, auf deren Rücken die Last des Wappens zu ruhen scheint. Ähnliche Faungestalten in der gleichen, breiten Strichführung sind den Pfeilerbasen auf der »Anheftung ans Kreuz« in der Glasbildpassion [1]) vorgesetzt.

Die beiden zu seiten des Wappens stehenden Figuren schliefsen sich in ihrer leichten, eleganten Körperbewegung und der freien, ungezwungenen Haltung an die besten Gestalten des Meisters an. Der Krieger mit der eingestemmten Rechten und lässig zurückgelehntem Oberkörper trägt eine Hellebarde auf der linken Schulter. Er gehört zu der Gruppe der Schildhalter auf den Blättern in Berlin und Basel [2]) und ist dem links vom Schilde Stehenden auf der Basler Zeichnung in Beinstellung und Gewandung ähnlich.

Der weibliche Akt zur Linken stellt eine der zahllosen »schönen Frauwen« dar, welche überall im Gefolge der Heerhaufen zu finden waren und die uns aus den Zeichnungen des Niklaus Manuel, Urs Graf und Hans Leu bekannt sind. Frech und ungeniert wendet sie das hübsche, rundliche Gesicht dem Beschauer zu. Die Haare hängen in zwei geflochtenen Zöpfen über den Rücken hinab und sind mit langem Bande verknüpft, nach Art der Bauernmädchen.[3]) Der kräftige Körperbau des jungen Weibes mit stark vortretendem Bauche und hohen Brüsten entspricht dem herrschenden Schönheitsideal der Zeit, wie es Holbein am sprechendsten in den Basler Frauentrachten geschildert hat. Aber die Darstellung des nackten weiblichen Körpers findet sich bei Holbein in gründlicher Durchbildung nur noch auf der reizvollen Studie der steinwerfenden Frau in Basel;[4]) denn die drei Göttinnen des Parisurteils in den Zwickeln eines Scheibenrisses [5]) und die als Bekrönung auf Becherdeckeln angebrachten Figuren [6]) können ohne lebende Vorbilder entworfen worden sein. Zwischen den beiden erstgenannten Aktfiguren ist eine Verwandtschaft in Körperbau und Gesichtsbildung unverkennbar, sie genügt aber nicht, um für beide dasselbe Modell anzunehmen, besonders weil die Basler Zeichnung künstlerisch viel bedeutender ist.

Das volle Wappen des Stifters bildet den Mittelpunkt der Komposition. Über der stark einwärts gewölbten und seitlich gedrehten Tartsche steht ein kurzhalsiger Stechhelm mit weit ausladendem Maul und doppeltem Flügelkleinod in Dreiviertelansicht. Die Helmdecke ist ornamental entwickelt und reich geschnitten. In schweren Schwingungen, je drei auf einer Seite, umgiebt sie Helm und Schild und stöfst, wie auf dem 1523 gemalten Wappen des Petrus Fabrinus im Basler Matrikelbuch,[7]) am Boden auf. Überhaupt sind die beiden Wappen in Anordnung und Ausführung ähnlich und zeigen die vom allgemeinen Schema abweichende Auffassung der Holbeinschen Heraldik.

Erwünschten Aufschlufs über den mutmafslichen Besteller des Blattes giebt das Wappen, das in Konrad Schnitts Wappenbuch [8]) von der Familie Lachner von Basel geführt wird. In weifs-blau gespaltenem Schilde stehen ein blauer und ein weifser Flügel; auf dem Helme zwischen den beiden Flügeln eine gelbe Lilie. Der rote Dreiberg ist später hinzugefügt worden und findet sich nochmals in einem Glasbildentwurfe

[1]) W. 74. Abb. His Taf. XIV.

[2]) W. 92. 119.

[3]) Diese Haartracht wird heute noch von den Markgräfler Bauernmädchen getragen und ist für die Gegend typisch.

[4]) W. 104. Abgebildet bei Knackfufs S. 72.

[5]) Schneeli, Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. Bd. XVII S. 246.

[6]) W. 110. Abb. bei His Taf. XXVI. XXVII.

[7]) W. 112. Abb. bei His Taf. V.

[8]) Staatsarchiv Basel. F II. Nr. 231.

des Malers und Glasschmelzers Ludwig Ringler,[1]) auf dem die alliierten Wappen des Hans Herwagen und der Gertrud Lachner dargestellt sind. Wolfgang Lachner, der Druckerherr, erwarb 1488 das Basler Bürgerrecht, war zünftig zu Safran und zum Schlüssel und gehörte zu dem Kreise von einflufsreichen, thatkräftigen Männern, welche Holbeins Kunst in ihren Dienst zogen. Er starb schon 1519 und hinterliefs eine Frau mit Namen Ursula und mehrere unmündige Kinder. Eine Tochter Gertrud war die Gattin des Buchdruckers Johann Froben zum Sessel; sie vermählte sich nach dessen Tode wiederum mit Hans Herwagen, dem Druckerherrn. Ein Sohn Ludwig, seines Berufes Apotheker, wurde im Jahre 1530 in die Safranzunft aufgenommen.[2]) Da die Archivforschung über andere Glieder der Familie resultatlos geblieben ist und der Vater Wolfgang Lachner aufser Betracht fällt, so bleiben nur noch zwei Möglichkeiten bestehen. Entweder hat die Familie zum Andenken an den Vater eine Scheibenstiftung gemacht, wie es häufig vorzukommen pflegte, oder der junge Ludwig Lachner ist der Besteller, wofür sein Eintritt in die Zunft eine passende Gelegenheit geboten hätte. Die Wahl der beiden Schildhalter und das Vorkommen des Dreiberges im Wappen sprechen für die spätere Entstehungszeit, die in der klaren Komposition und in der technischen Ausführung keine Widerlegung findet. Bevor jedoch der stilistische Gehalt der späteren Arbeiten Holbeins zeitlich genauer umschrieben ist als heute,[3]) mufs auch die Datierung unseres Blattes offen gelassen werden.

Jedenfalls war die Arbeit bekannt; denn der Zufall hat uns eine teilweise Kopie dieser Holbeinschen Schöpfung in einer der besten Arbeiten des Züricher Glasmalers Karl von Aegeri überliefert. Zwei durch virtuoses Kolorit besonders ausgezeichnete Züricher Standesscheiben vom Jahre 1557 — Stiftungen für das Kloster Muri — zeigen die jeweils auf vorspringendem Sockel stehende Heiligenfigur unter derselben reichen Säulenarchitektur.[4]) Die obere Partie des Mittelbaues mit ausladenden Konsolen, Fischkentauren und Antikenköpfen ist genau kopiert, nur hat Karl von Aegeri im Bogenfries die Stierschädel durch Engelsköpfe ersetzt und auf den bei Holbein leer gelassenen Schrifttafeln Monogramm und Datum angebracht. Und doch kann der Züricher Glasmaler zeitlich kein Schüler des Meisters gewesen sein.

Aber der Einflufs Holbeins auf die Glasmalerei war so tiefgehend und andauernd, dafs er ein volles Jahrhundert lang nachgewirkt hat und dafs der reiche Formenschatz seiner Werke von den folgenden Generationen häufig zu mehr oder minder selbständigen Anleihen verwendet wurde. Die ganze Entwickelung der Züricher Malerschule, die in Niklaus Bluntschli, Heinrich Ban, Karl von Aegeri und den drei Murer eine aufsteigende Folge von Künstlern aufweist, wäre ohne Holbeins Kunst nicht denkbar.[5])

Seit 1520 dominiert die Holbeinsche Richtung in Basel und erhält durch die Angliederung auswärtiger Künstler allgemeine Verbreitung. In den Jahren 1520—29 traten allein 20 neue Meister der Himmelzunft bei, darunter vier Züricher und drei Berner. Auch die Hauptmeister der lokalen Schulen in Zürich und Bern, Hans Leu,

[1]) Abgebildet bei Warnecke, Musterblätter. Nachtrag Nr. 83. Leicht kolorierte Federzeichnung.

[2]) Die archivalischen Notizen verdanke ich der gütigen Mitteilung des Herrn Staatsarchivars Dr. R. Wackernagel.

[3]) Vergl. H. A. Schmid, Mitteilungen der Schweizerischen Gesellschaft zur Erhaltung historischer Kunstdenkmäler. Nr. VIII. 1892.

[4]) Abgebildet bei B. Haendcke, Die schweizerische Malerei im XVI. Jahrhundert. S. 172.

[5]) Über die einzelnen Meister vergl. B. Haendcke, Schweizerische Malerei und die bis heute im schweizerischen Künstlerlexikon erschienenen Artikel.

der Jüngere,[1]) und Niklaus Manuel Deutsch,[2]) schliefsen sich der Holbeinschen Richtung an und übertragen dieselbe auf die nachfolgenden Generationen.

Leus künstlerische Selbständigkeit ist weniger stark als die kraftvolle Eigenart des Berners Manuel; er nähert sich, besonders im Figürlichen, dem neuen Vorbilde so sehr, dafs seine mit HL bezeichneten und in Holbeins Manier lavierten Blätter dem letzteren selbst zugeschrieben worden sind.[3]) Leu ist wahrscheinlich identisch mit dem



Fig. 1. Holbein-Schule ca. 1520
Rifs mit Wappen von Andlau
Öffentliche Kunstsammlung zu Basel

Illustrator der Froschauer Bibel, der zu Anfang der zwanziger Jahre direkt nach Basler Vorbildern kopiert hat;[4]) ebenso nahe Verwandtschaft verrät er im Portrait, sowohl in der Auffassung als in der glänzenden Technik. In seiner Werkstatt konnte Hans Asper,[5])

[1]) Hans Leu d. J., Sohn des Malers Hans Leu von Zürich, geb. c. 1485, gest. 1530, bedeutend als Landschafter. Vergl. Zürcher Taschenbuch 1900 und 1901.

[2]) Niklaus Manuel Deutsch von Bern, geb. 1484, gest. 1530. Vergl. B. Haendcke, Geschichte der schweizerischen Malerei S. 64 ff.

[3]) Katalog Weigel 1865. Handzeichnungen.

[4]) Siehe Vögelin, Neujahrsblatt der Züricher Stadtbibliothek 1873.

[5]) Schweizerisches Künstlerlexikon, mit Angabe des gesamten Werkes.

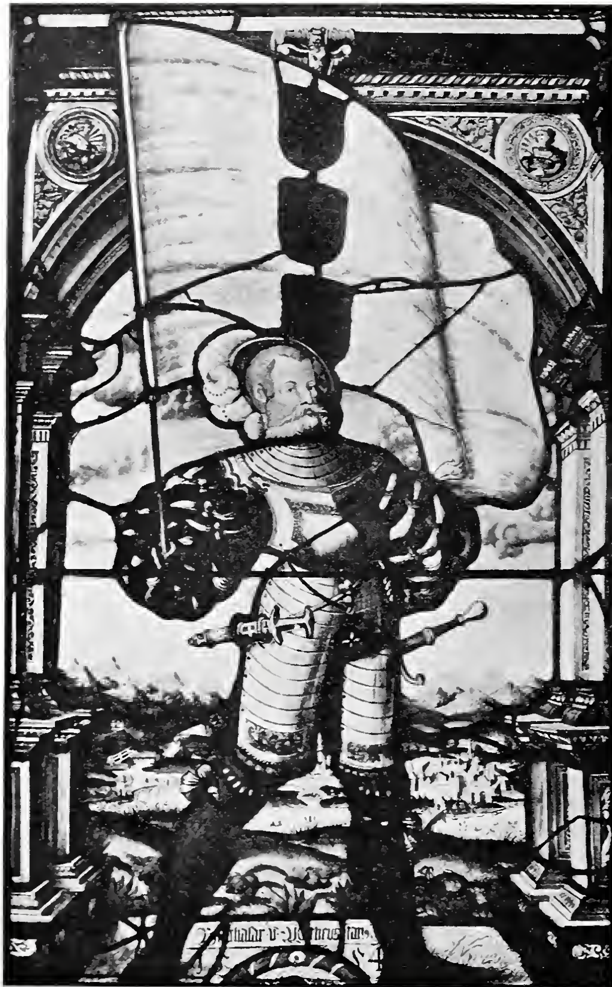


Fig. 2. Balthasar und Matheus Han 1554
Bannerträger der Himmelzunft
Glasbild, Basel

der bekannteste Züricher Portraitmaler des XVI. Jahrhunderts, die Holbeinschen Eigenschaften erwerben, die schon Haendcke nachgewiesen hat. Es ist möglich, dafs Hans Leu während einer durch verbotenes Reislaufen verschuldeten Verbannung in den Jahren 1520/21 in persönliche Beziehungen zu Holbein getreten ist und sich durch fleifsiges Kopieren des Meisters Art zu eigen machte.

Die Basler Kunstsammlung besitzt eine grofse Anzahl von datierbaren, aber unbezeichneten Handzeichnungen, welche in die nächste Nähe Holbeins zurückgehen. Diesen Schularbeiten stehen mehrere Meisternamen gegenüber, deren Träger gleichzeitig mit Holbein in Basel thätig waren und also unmittelbar seinen Einflufs verspürt haben. Manche Blätter sind freie Kopien, andere Zusammentragungen entlehnter Motive; doch lassen sich auch einzelne Hände ausscheiden, die unter Benutzung der Holbeinschen Formensprache in der Entwicklung weiter fortschreiten und teils einen inhaltlich reicheren, teils einen kraftvolleren Stil ausbilden. Die Basler Blätter sind zum Teil bei Woltmann erwähnt;[1]) andere befinden sich in München und in Berlin.[2]) Die Architektur bildet immer noch die Grundlage der Komposition und schafft die Räume für die Darstellung der Figuren, des Wappens und des Genrebildes, aber sie ist massiver und schwerer als bei Holbein, wie das unter Fig. 1 abgebildete Exempel lehrt.

[1]) Woltmann, Holbein und seine Zeit. Bd. 2 S. 116.

[2]) Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums in Berlin, Kupferstichkabinette in Berlin und Stockholm. Ein Glasbildentwurf mit dem Wappen des Herrn von Randegg und einem ritterlichen Schildhalter mit merkwürdigem Mantel ist in Berlin und in Stockholm vorhanden und geht jedenfalls auf ein Holbeinsches Original zurück. In allen gröfseren Sammlungen sind Blätter dieser Schulgruppe zu finden.

Die Hauptvertreter der Holbeinschule in Basel sind die Brüder Balthasar und Matheus Han, Söhne des Glasmalers Ludwig Han von Reutlingen, der 1484 das Bürgerrecht erworben hatte. Balthasar, der Ältere, erlernte des Vaters Handwerk in jenen Jahren, da Holbein in Basel dominierte. Mit Sicherheit können ihm eine Zeichnung von 1542 mit dem Monogramm B. H.[1]) und eine mit dem vollen Namen bezeichnete Bannerträgerscheibe der Himmelzunft[2]) zugewiesen werden (vergl. Fig. 2), in denen er sich als würdiger Nachfolger des grofsen Meisters ausweist. Die Glasscheibe gehört in malerischer und technischer Beziehung zu den besten Leistungen der zeitgenössischen Schweizerkunst. Feine Nuancierung der Farben, die typische Kontrapoststellung der eleganten Figur und die freie malerische Durchbildung sind Eigenschaften, die sich in derselben Vollendung nur noch bei zwei Züricher Meistern um die Mitte des XVI. Jahrhunderts, bei Niklaus Bluntschli und Karl von Aegeri, wiederfinden.



Fig. 3. Ludwig Ringler 1560
Bannerträger der Weberzunft
Glasbild, Basel

Der Bruder Matheus Han, der Maler, ist mit gröfseren Aufträgen im Richthaus und im Rathaus beglaubigt. Wie sein Bruder war er Mitglied des Rates und in angesehener offizieller Stellung; die beiden Brüder haben die Holbeinsche Richtung gleichsam als offizielle Kunst weitergeführt.[3])

Neben den Han steht Maximilian Wischack aus Schaffhausen, der 1535 in Basel Meister wurde. Bei ihm und Balthasar Han machten die Söhne des Niklaus Manuel Deutsch die Lehre, Niklaus, der Jüngere[4]), und Hans Rudolf,[5]) durch deren Thätigkeit das Holbeinsche Element in Bern verstärkt wurde.

---

[1]) Sammlung Wyfs im Historischen Museum von Bern.

[2]) Diese Stiftung des Brüderpaares an die Zunft der Maler ist im grofsen Spiefshofsaal des Historischen Museums in Basel aufgestellt.

[3]) Balthasar Han tritt 1529 in die Himmelzunft, 1534 des grofsen Rats, 1551 des kleinen Rats, 1578 tot. Matheus Han tritt 1534 in die Zunft, 1543 in den grofsen Rat und ist 1594 tot.

[4]) B. Haendcke, Geschichte der schweizerischen Malerei S. 103.

[5]) Hans Rudolf Manuel, geb. 1525, gest. 1571.

In einem Schulverhältnis zu Han stehen die beiden schon erwähnten Züricher Glasmaler Niklaus Bluntschli[1]) und Karl von Aegeri. Bluntschli schliefst in der figürlichen Komposition an die Holbeinschule an; in zwei Rundscheiben vom Jahre 1546 geht er direkt auf das von Holbein künstlerisch gelöste Stifter-Gruppenbild zurück,[2]) ja, er übertrifft das Vorbild in freier malerischer Anordnung und in einer geradezu virtuosen Durchbildung des Helldunkels. Er steigert den Effekt des Glasbildes durch eine raffinierte Vereinfachung der farbigen Darstellung für das Mittelbild und durch einen reichen, bunten Rahmen. Darin ist er der Vorläufer des Karl von Aegeri,[3]) dessen Scheibenfolgen in Stein a. Rh. und im Kloster Muri durchwegs Anlehnungen an Holbein enthalten, zum Teil eine genaue Kenntnis Holbeinscher Blätter verraten, wie aus der kopierten Architektur auf dem Glasbild mit dem hl. Felix in Muri hervorgeht.[4])

Eine dritte Generation, die noch bewufst auf Holbein fufst, aber unter dem Einflusse des aus den Niederlanden eindringenden italienischen Manierismus eine reichere Komposition, übertriebene Proportionen im Figürlichen und einen komplizierteren Architekturbau entwickelt, hat in Meister Ludwig Ringler von Basel ihren Hauptvertreter.

Ludwig, der Sohn eines Glasmalers Hans Ringler aus München, ist identisch mit dem Monogrammisten LR.[5]) Er exzelliert durch eine reiche Phantasie und eine überaus originelle Komposition, löst die umrahmende Architektur auf und zieht den Bau als aktives Teilstück in die Darstellung hinein. Bei ihm finden sich doppelbogige Architekturen, zweigeschossig, mit einem statuentragenden Mittelpfeiler, Hermen, figürliche Intarsien, Silhouettenrollwerk an den Umrifslinien, überhaupt eine grofse Bereicherung durch bildlichen Schmuck. Das Mauerwerk errichtet er mit Backsteinen, durchbricht dasselbe mit Lünetten und Rundfenstern und verwendet eine stark vertiefende Perspektive. Typisch ist die Bevorzugung italienischer Schildformen und Helme, die Steifheit des Ornaments und die durch übertriebene Länge schlank proportionierten Figuren[6]) (vergl. Fig. 3 und 4).

Im Jahre 1563 erhielt er bei einer internationalen Konkurrenz für Glasgemälde in das Kollegium zu Innsbruck vom Kaiser den Auftrag zur Ausführung; die Skizzen sind wahrscheinlich in drei monogrammierten Rundbildern des Münchener Kupferstichkabinets erhalten.[7]) Ringlers künstlerischer Ruf und die soziale Stellung waren sehr bedeutend und eine Summierung der noch erhaltenen Arbeiten lassen den grofsen Einflufs des Meisters absolut gerechtfertigt erscheinen.

---

[1]) Vergl. J. R. Rahn, Schweizerisches Künstlerlexikon. Eine Schwester des Malers war in Basel mit dem Portraitmaler Jakob Clauser verheiratet, der in engen Beziehungen zu dem jüngeren Amerbach stand.

[2]) Die Originalscheiben in Basler Privatbesitz stellen ein Zunftessen und eine Sitzung des Züricher Stadtgerichts dar, die Wappen der Dargestellten sind auf der ornamentalen Umrahmung angebracht.

[3]) Vergl. J. R. Rahn, Schweizerisches Künstlerlexikon.

[4]) Abb. bei B. Haendcke S. 172. 173.

[5]) Nagler IV, 1308 führt einzelne Zeichnungen des Ringler an; die frühesten sind von 1557; er trat 1558 als Malersohn in die Himmelzunft ein, wurde 1579 des kleinen Rats und ist 1605 gestorben. Das Monogramm könnte auch auf Lux Radi ausgelegt werden, der 1552 von Ulm nach Basel übersiedelte und 1595 daselbst starb. Er ist aber nur als Glaser nachweisbar, sein Sohn dagegen, Lux Radi, der Jüngere, trat erst 1583 in die Malerzunft und kann mit dem 1634 noch arbeitenden Monogrammisten L. R. identisch sein.

[6]) Gröfsere Scheibenserien im Schützenhause zu Basel, in der öffentlichen Kunstsammlung und im Historischen Museum.

[7]) Nagler, Monogr. IV, 1308. Schwarze Federzeichnungen mit violetter Lavierung.



Fig. 4. Ludwig Ringler ca. 1560
Scheibenrifs
K. Kupferstichkabinet zu München

Stilistische Verwandtschaft mit Ringler zeigen die frühesten Zeichnungen des Zürichers Jos Ammann[1]) in der Basler Kunstsammlung und die Bibelillustrationen von 1564 mit unmäfsig langen Figuren und gespreizter Darstellung, so dafs die Annahme eines Aufenthalts des Künstlers in Basel vor der Frankfurter Reise fast zur Ge-

[1]) Schweizerisches Künstlerlexikon. Lief. I.



Fig. 5. Hans Jakob Pläpp ca. 1580
Rifs mit Wappen Reich v. Reichenstein
K. Kupferstichkabinet zu München

wifsheit wird. Der Berner Maler und Glasmaler Samuel Sybolt (Monogrammist S. S.) steht dem originellen Meister Ringler ebenfalls nahe und wirkte bestimmend auf Johann Jakob Düntz und die Berner Schule des XVII. Jahrhunderts ein.

In Basel selbst hatte Hans Bock, der Ältere, die alte Schulrichtung durch den krassen Manierismus verdrängt und mit genialer Oberflächlichkeit eine dekorative Theaterkunst geschaffen. Er und seine Söhne kopieren Holbein, aber die Anleihe ist rein äufserlich und unverarbeitet. Dagegen zeichnet sich ein zeitgenössischer Meister des Bock als freier Nachfolger der Holbeinschen Kunst aus, der Maler Hans Jakob Pläpp,[1]) der schon bei Nagler als Monogrammist HJP aufgeführt wird. Ein Scheibenrifs von 1579 im Berliner Kunstgewerbe-Museum giebt in den Zwickelbildern eine Kopie nach Holbeins Rathausfresko von Zaleukos und den Lokrensern. Weitere figürliche Kompositionen, wie eine wirkungsvolle Zeichnung von 1593 mit der Darstellung des Königs Josias und das Urteil des Kambyses an der Innenseite des Basler Rathauses, gehen in der ganzen Anlage auf Holbein zurück. Pläpps Kompositionen haben eine überaus reine und konstruktiv gut entwickelte Architektur mit Holbeinschen Triumphbogen, Friesen und Ornamentdetails. Oft erscheint der architektonische Bau manieriert überladen, aber er ist stets organisch durchdacht. Neu sind bei Pläpp kulissenartig eingeschobene Säulen, welche den seitlichen Abschlufs der Komposition bilden und kleine, zierliche Vollfiguren in den Unterecken (vergl. Fig. 5). Pläpp hat bis 1592 in Basel gearbeitet, 1593 war er in Zürich, 1594 in Bern thätig, wo er sich bleibend niederliefs. Seine Arbeiten zählen nach Hunderten und sind gröfstenteils signiert. Aus seiner Werkstatt gingen verschiedene bekannte Künstler hervor: Hans Wilhelm Jetzeller von Schaffhausen, der 1595 seine Lehre bei Marx Grimm in Schaffhausen vollendete, der Monogrammist I. V. G von Basel,[2]) in dem wir heute mit Sicherheit den Glasmaler und Illustrator Ieronymus Vischer erkannt haben, und der Neffe des Meisters Pläpp, Joseph Heintz, der nachmals als kaiserlicher Hofmaler nach Prag berufen wurde und die Basler Kunst ins Reich hinausgetragen hat. Bei allen diesen Künstlern sind noch Holbeinsche Anregungen und Nachklänge verspürbar; es sind keine zufälligen Kopien oder Anleihen, sondern die letzten Ausläufer des im Laufe eines Jahrhunderts immer schwächer werdenden Einflusses des Meisters, der die Schule gegründet und derselben den Stempel seiner starken Künstlerindividualität aufgedrückt hat. Ähnlich wie auf die Glasmalerei und die dekorative Kunst hat Holbein auf die schweizerische Bildnismalerei eingewirkt. Der Nachweis gehört nicht in den Rahmen unserer Arbeit, aber schon die vorliegende Übersicht sollte den Beweis erbringen können, dafs Holbein eine bedeutende Nachfolge gehabt hat und dafs seine Schule die leitende Stellung in der schweizerischen Kunst während der Dauer eines halben Jahrhunderts glänzend bewahren konnte.

[1]) Schweizerisches Heraldisches Archiv 1901 S. 102. Nagler giebt den Monogrammisten unter Nr. 1079. 1080. 1131, Bd. III als H. Jetzeller. Der Irrtum ist auf ein Blatt zurückzuführen, das neben des Meisters Monogramm den eingeschriebenen Namen des Schülers trägt. Analoge Beispiele von doppelt signierten Kopien sind sehr zahlreich; so z. B. ein Blatt von 1576, das Pläpp nach einer Zeichnung des Hans Bock angefertigt hat. Das Schulverhältnis Jetzellers zu Pläpp ist urkundlich beglaubigt und die Arbeiten des Meisters H. J. P. beginnen schon 1576, also fast 20 Jahre vor dem Auftreten Jetzellers.

[2]) Das Monogramm fehlt bei Nagler. IVG erscheint zum erstenmal 1588 auf Schulzeichnungen nach Pläpp und ist bis 1620 sehr häufig zu finden. Ieronymus Vischer war als Illustrator der Ryffschen Chroniken, des Bergwerkbuches und des Zirkels der Eidgenossenschaft thätig, ein überaus feiner Miniaturmaler. Er hat wohl nur bei den Arbeiten für die Glasmalerei mit obigem Zeichen signiert, das, aufgelöst, Ieronymus Vischer Glasmaler bedeutet. Die Beifügung des G findet sich schon bei Ieronymus Lang von Schaffhausen, dessen Monogramm Nagler dem Glockenton zuweist (Nagler III, 2884), und bei Jos Ammann.



Fig. 1. Getriebene Goldplatte
Im Bargello zu Florenz

EIN LANGOBARDISCHER HELM IM KÖNIGLICHEN ZEUGHAUSE ZU BERLIN

VON EDGAR VON UBISCH UND OSKAR WULFF

Der hier beschriebene Helm wurde gefunden im Jahre 1896 bei Giulianova, südlich von Ancona. Im Oktoberheft der Notizie delle scavi von 1897 berichtet darüber L. Mariani, dafs Landarbeiter auf einer Feldmark, genannt »Verbrannte Häuser«, in der Nähe zahlreicher Pferdegerippe auf den Fund gestofsen seien, dessen Umfang zur Zeit des Berichts nicht mehr festgestellt werden konnte, da inzwischen alles verschleppt war. Unter den nachträglich ermittelten Stücken befand sich unser Helm, eine Kupferflasche, eine antike Bronzebüste, eine Lampe, ein Kupferkessel, Fragmente eines Kandelabers u. a. Die vier zuerst genannten Stücke sind in dem Bericht abgebildet. Der Helm gelangte einige Jahre später nach Frankfurt a. M. in Besitz des Hofantiquars Herrn J. Rosenbaum, und ist im April d. J. auf Befehl und Kosten Sr. Majestät des Kaisers für das Zeughaus erworben worden. Von den übrigen Fundstücken war es leider unmöglich, in Italien etwas zu hören oder zu sehen.

Schon in den Notizie sind der Helm und andere Teile des Fundes als germanisch angesprochen. Hierüber lassen Stil und das Gegenständliche der Verzierungen keinen Zweifel, ja es lassen sich Zeit und Herkunft des Stückes ikonographisch ziemlich genau bestimmen, wozu mein Herr Mitarbeiter später das Wort nehmen wird. Ebenso sicher ist der Helm vom waffengeschichtlichen Gesichtspunkt zu fassen. Doch mag hier zunächst eine kurze Beschreibung vorangehen.

Der Helm (vergl. die Tafel und Fig. 2) ist von konisch gewölbter Form und setzt sich zusammen aus dem Spangenwerk nebst Stirnreif und dem Helmfutter. Sein Bau ist äufserst sinnreich und kunstvoller als bei allen späteren Helmen. Das Helmfutter, aus sechs ovalen Eisenblättern zusammengesetzt, bildet die Grundform; oben, im Scheitel, sind diese sechs Blätter zusammengesetzt, nach unten stehen sie wie die Blätter eines Blütenkelches mit kleinen Lücken nebeneinander. Diese Lücken werden nun durch sechs

darübergelegte, aufgenietete Kupferspangen geschlossen. Die Spangen oder Bügel laufen oben zum Konus zusammen; unten sind sie bis zur Kopfweite geschweift geschnitten. Hierdurch sind zwischen den sechs Spangen ebensoviel ovale Felder oder Kappen entstanden, die durch das an diesen Stellen mit Kupferblech belegte (»plattierte«) Helmfutter geschlossen sind. Somit ergänzen sich Spangen und Helmfutter; die Spangen halten das Helmfutter, das Futter hält die Spangen. Die sechs Futterblätter treten ferner mit sechs kleinen Zungen über den unteren Spangenrand, und diese Zungen halten den mit Kupferblech überzogenen Stirnreif. Von dem Stirnreif hat sich nur ein kleiner Teil, von den einst damit verbundenen Wangenklappen und der Halsbrünne nichts erhalten. Die Löcher dafür sind am Unterrand des Stirnreifs sichtbar. Die Helmspitze endlich trägt eine kleine Scheibe mit Zimierhülse.

Alle Kupferteile waren aufsen, und mehr noch an den inneren, mit Eisenblech unterlegten Partien mit Grünspan überzogen. Diesen ursprünglichen, überaus malerischen Zustand hält die beigegebene Tafel fest. Da die Grünspanwucherungen das dünne Kupferblech der Kappen vielfach angegriffen haben, mufsten sie schleunigst beseitigt werden.[1]) Während die Spangen vorzüglich erhalten sind, ist das Eisenfutter vielfach abgeblättert, auch zeigt das Kupferblech Löcher und Risse. Die Aufsenflächen sind vergoldet und völlig mit bildlichen und ornamentalen Verzierungen überzogen. Der Helm, heute 1,268 kg schwer, mufs früher etwa das Doppelte gewogen haben. Längen- zur Querachse wie 22 zu 19,5 cm, Höhe ohne Zimierröhre 20 cm, Stärke der Spangen 20, des Stirnreifs 35 mm. Die Frontseite ist durch ein Kreuz auf der Spange besonders betont, auch sind die Kappendarstellungen der Helmfront die wichtigsten der ganzen Reihe.

Von diesem Helmtypus sind heute sechs Exemplare bekannt, wovon fünf in den letzten Jahren gefunden wurden. So zahlreiche gleichzeitige Funde sind fast beunruhigend, man denkt an Fälschungen. Die Echtheit unseres Stückes und, soweit wir prüfen konnten, der übrigen auch, wird schon durch den ausgezeichneten technischen Befund verbürgt. Drei uns bekannte Stücke sind heute in der Sammlung vaterländischer Altertümer in Stuttgart (Fig. 4), im Fürstlichen Museum in Sigmaringen und im Privatbesitz, ein viertes ist im Museum zu Grenoble. Endlich bewahrt die kaiserliche Eremitage in St. Petersburg einen gleichen, längst bekannten Helm (Fig. 3 und 11), den E. von Lenz in der Zeitschrift für Historische Waffenkunde II. Band, 4. Heft beschrieben hat. Heinrich dem Löwen zugeschrieben, von Boeheim und Anderen ins XII., von Lindenschmit ins X. Jahrhundert gesetzt, kann dieses schöne und wohlerhaltene Stück jetzt auf Grund unseres Helmes sicherer bestimmt werden. Alle diese Helme stimmen in ihrer Konstruktion vollständig überein, wie auch in der Technik ihrer Verzierung. Dennoch dürfte ihre Anfertigung sich zeitlich und räumlich ausgebreitet haben, auch zeigen einige Helme statt der zugespitzten eine vollständig runde Form. An drei Helmen haben sich übrigens die Wangenklappen erhalten, an keinem das Zimier.

Ein merkwürdiges Dokument, auf welches uns Dr. A. Goldschmidt aufmerksam machte, ermöglicht es nun, unseren Helm nach Alter und Herkunft unabhängig von der unten folgenden ikonographischen Betrachtung zu bestimmen. Im Bargello zu Florenz befindet sich nämlich eine getriebene Goldplatte (Fig. 1), ein seltsames Stück, das oft beschrieben und abgebildet, wegen seiner feierlichen Monumentalität und

[1]) Die Arbeit ist von dem Goldschmied Herrn Gugolz vom Schweizerischen Landesmuseum in Zürich in vollendeter Weise ausgeführt worden, nachdem dort bereits der Sigmaringer Helm gereinigt worden war.

seines barbarischen Charakters bewundert und belächelt, in seiner Bestimmung aber bisher von niemand richtig erkannt worden ist. Hier Klarheit zu schaffen war erst Goldschmidt vorbehalten, als die Zeughaus-Verwaltung auch sein Gutachten über den Helm erbat. Er erkannte in jener rätselhaften Goldplatte das Stirnstück eines gleichen Helmes und konnte nun feststellen, dafs auf der Platte ein dem unsrigen genau entsprechender Helm zweimal bildlich dargestellt ist.



Fig. 2. Langobardischer Helm
im K. Zeughause zu Berlin
(Seitenansicht)

Die Abbildung zeigt, dafs diese glückliche Entdeckung vollständig zutrifft. Wir haben es mit dem Vorderstück des Stirnreifs zu thun, das einmal gewaltsam geradegebogen wurde, wovon zwei senkrechte Brüche herrühren. Die getriebene Darstellung zeigt einen Fürsten mit langem über die Stirn fallendem Haar, auf dem Thron sitzend, seine Leibwachen zur Seite, und demnächst von Viktorien geführt zwei Männer, denen Helme genau unserer Form nachgetragen werden. Eine Huldigungsszene, die seltsam anmutet, der Vorgang nach byzantinischem Muster, die Darstellung barbarisch; damit



LANGOBARDISCHER HELM

GEFUNDEN BEI GIULIANOVA (PROVINZ TERAMO)

IM K. ZEUGHAUSE ZU BERLIN

 CHROMOLITHOGRAPHIE D. REICHSDRUCKEREI

der Held dieser geschichtlich-symbolischen Darstellung nicht vergessen werde, steht neben dem Haupt eingeschlagen sein Name Agilulf. Wir haben somit offenbar eine Darstellung des Langobardenkönigs Agilulf (591—615), Gemahl der Theodelinde, vor uns, und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach auf dem Frontstück seines eigenen Goldhelmes. Da die huldigenden Männer nach den Kopftypen auch Germanen sind, so haben wir hier vielleicht ein Denkmal an den schweren aber erfolgreichen Kampf vor uns, durch den Agilulf die langobardischen Herzoge der Königsgewalt unterworfen hat. Durch diese Goldplatte und gestützt auf den Fundort, wird der Helm des Zeughauses zweifellos bestimmt als langobardische Schutzwaffe etwa des VII. Jahrhunderts.

Die Helmplatte des Königs giebt noch andere wichtige Aufschlüsse, denen hier jedoch nur so weit nachgegangen werden kann, als es die Helmfrage selbst betrifft. Zunächst ist hier auch das Zimier dargestellt, über dessen Form viele Vermutungen ausgesprochen sind, ohne dafs das Richtige jemals getroffen wäre. Es ist ein Kreuz, also wiederum ein religiöses Motiv, wie der Helm schon mehrere trägt. Nun ist unser Helm überhaupt, soweit bis heute bekannt, das älteste mit christlich religiösen Darstellungen verzierte Waffenstück. Solche Motive zuerst auf germanischen Waffen! Was nun das Kreuzzimier anbetrifft, so kann es nur bei Helmen vornehmer Personen in Gebrauch gewesen sein, denn die auf der Goldplatte dargestellten Leibwächter des Königs tragen statt des Kreuzes einen wehenden Busch, auch sind die Helme niedriger und ohne den breiten charaktervollen Stirnreif, von dem es im Beowulf heifst: »Der Helm, vom Fürstenreif umfangen«. Hier scheint somit der Unterschied zwischen dem fürstlichen und dem Kriegerhelm der Langobarden gegeben.

Der Gang dieser Betrachtung führt zu der Frage, woher die Langobarden diese Form des Helmes erhalten haben. Die Form des vorkarolingischen Helmes zu bestimmen bleibt schwierig und unsicher trotz des grofsen Apparats, den man in Miniaturen, Skulpturen und literarischen Denkmälern zur Verfügung hat. Diese Dokumente sind unbedingt glaubhaft doch nur so weit, als Fundstücke sie ergänzen. Sicher bekannt ist, dafs die Germanen zuerst ohne Helm gekämpft haben. Auch die Lex Salica, V. Jahrhundert, kennt den Helm noch nicht, in der Lex Ripuaria, zwei Jahrhunderte später, wird er bereits auf 5 sol. bewertet — »helmum cum directo pro 5 sol. tribuat« —, halb soviel wie eine Brünne. Im Beowulfsliede, VIII. Jahrhundert, tragen alle Vornehmen den Helm. Forscht man nun nach der Form selbst, so zeigen zwar französische Miniaturen der Karolingerzeit nur selten Vornehme ohne Helm, doch ist dieser, wie fast alle dargestellte Tracht, nichts anderes als eine barbarische Nachbildung römischer Vorbilder, die der Maler entweder nicht verstanden oder aus Freude am Schmuck übertrieben hat. Auch der Codex aureus zeigt in ihrer Form unverstandene Helme, soweit man dabei wenigstens an den »stahlen« oder »Isenhuot« denken mufs, von dem die Quellen reden. Diese Darstellungen können nur Helme sein, die aus Leder gemacht sind, wie auch jene Kopfbedeckungen in Form der phrygischen Mütze Lederkappen gewesen sein müssen. Helmformen, die sich mit den Nachrichten des Beowulfsliedes und mit Funden selbst in Einklang bringen lassen, zeigt hingegen der Stuttgarter Psalter des X. Jahrhunderts. Ein Beleg ist der in Monyjash (Derbyshire) gefundene Spangenhelm (Boeheim Fig. 2, Lindenschmit Fig. 195), der sich auch mit Jähns Forschungen über frühgermanische Helmformen, als »anfangs rund und dem Kopf eng angeschlossen« deckt. In dieser dem Schädel eng anliegenden Form kann auch sehr wohl ein Grund zu sehen sein, warum unsere Vorfahren trotz aller Leidenschaft für kriegerischen Schmuck lieber helmlos zur Schlacht zogen anstatt mit Helmen, unter denen der Kopf bei jedem Schlage selbst für einen Germanenschädel zu hart dröhnen, ein

scharfer Hieb aber das niedergeschlagene Helmmetall unfehlbar in den Schädel hineintreiben mufste. Dadurch und durch die dauernde Berührung der germanischen Völker der Völkerwanderung mit dem Osten kann die Entlehnung dieser besseren Helmform von dort nicht zweifelhaft sein, die nach Ausweis der Münzen bei den Goten noch nicht erfolgt zu sein scheint. Übrigens bleibt der runde Helm die den Germanen charakteristische Grundform, wie die konische die der östlichen Völker. Die Übernahme des

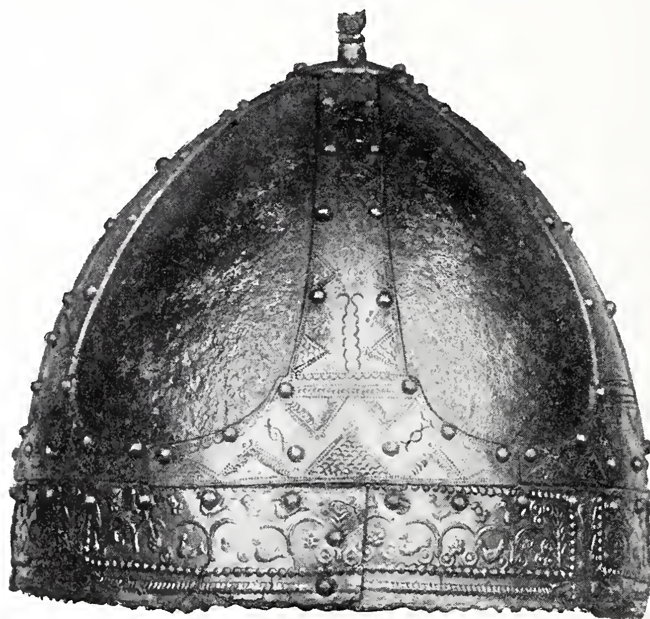


Fig. 3. Sogenannter »Helm Heinrichs des Löwen«
In der K. Eremitage zu St. Petersburg
(Rückansicht)

konischen Helmes seitens der Germanen mufs neben dem herrschenden Einflufs orientalischer Kultur auch darauf zurückgeführt werden, dafs man technisch nicht so weit war, einen runden Helm von hoher, den Schädel entlastender Wölbung zu schaffen, wie dies erst viel später, etwa im XIII. Jahrhundert, möglich wurde. Konische Helme zeigen im Orient schon die frühesten Denkmale, wie die neuerdings auf Veranlassung des Orient-Comités durch F. von Luschan in Sendschirli ausgegrabenen, aus dem XV. Jahrhundert v. Chr. datierten Steinreliefs zeigen. Weiter sehen wir diese Form an einem Sassaniden- und einem assyrischen Helm im British Museum (Lipperheide, Antike Helme S. 1, 4 und 352), endlich auch bei den Skythen und Sarmaten auf der Trajanssäule. Trifft übrigens die von Lenz mitgeteilte Beobachtung zu, dafs mit vergoldetem Blech plattiertes Eisen nur bei den Helmen des Orients anzutreffen sein soll, so müfsten die Langobarden diese an unserem Helm gleichfalls beobachtete Technik ebenso übernommen haben wie die Helmform selbst. Solche Wellen orientalischen Einflusses sind immer von neuem nach dem Westen herübergeschlagen, und auch am Helm läfst sich dies später noch mehrmals beobachten. Als sich Otto II. mit Theophano vermählte, kam von Byzanz wiederum eine neue Helmform zu uns herüber, ebenfalls

konisch, jedoch wesentlich spitzer und niedriger, die uns aus Mosaiken, Miniaturen und Fundstücken bekannt ist. Die Venezianer nahmen endlich vom Orient für die Leibwache der Dogen jene langen konischen Helme an, die unter der Bezeichnung »ungarische oder tartarische Form« in allen gröfseren Waffensammlungen anzutreffen sind.

Stammt die Form unseres Langobardenhelms aus dem Osten, so entsteht schliefslich die Frage, ob diese Helme nicht überhaupt dort gefertigt und den Germanen als



Fig. 4. Sogenannter »normannischer Helm von Gültlingen«
In der Sammlung vaterländischer Altertümer zu Stuttgart

Handelsartikel zugeführt sind. Nun zeigt die Prüfung der gepunzten Kappendarstellungen, dafs diese stellenweise durch die Kupferspangen überschnitten sind wie die Ornamente der Spangen und des Stirnreifs durch die Nietköpfe. Daraus geht hervor, dafs die einzelnen Helmteile vor ihrer Zusammensetzung verziert worden sind, die ganze Arbeit also an einer Stelle gemacht sein mufs. Wäre bei dem bewunderungswürdigen struktiven Aufbau der Helme ein Import derselben aus dem künstlerisch so viel höher entwickelten Osten auch wohl denkbar, so ist hingegen ausgeschlossen, dafs diese kindlich-naiven und ganz barbarischen Verzierungen von Handwerkern antiker Kunsttradition herrühren könnten. Auch die wesentlich feineren getriebenen,

d. h. mit Modeln gepreſsten Ornamente des Stirnreifs sind germanischen Ursprungs. Sichtlich sind hier antike Anklänge vorhanden, indes finden sich diese schweren Trauben und Vögel mit der scharf ausgebogenen kropfartigen Brust und den aufwärts gestellten, spitz zulaufenden Flügeln wohl auf Miniaturen und Elfenbeinschnitzereien germanischer Herkunft, nicht aber bei oströmischen oder nachantikenArbeiten. Daſs der Stirnreif feiner verziert wurde, erklärt sich dadurch, daſs auf den vornehmsten Teil des Helmes naturgemäſs die gröſsere Sorgfalt verwendet werden muſste. Somit sind die Helme von Germanen gefertigt, deren Lehrmeister allerdings in den alten Handwerkerverbänden, die sich in Italien erhalten hatten, zu suchen sind. Was sie dort gelernt haben, läſst der Domschatz in Monza erkennen, der übrigens mehrfach dieselbe Verzierungstechnik wie unser Helm zeigt.

In dem Helm haben wir eins jener seltenen Stücke vor uns, so reich an Gehalt und Gestalt, an anregenden und aufklärenden Elementen, daſs es eine groſse geschichtliche Epoche mit einem Schlage uns näher bringt und durchleuchtet. Das Zeughaus besitzt auſser dem Helm keine langobardische Waffe; durch ihn bringt es — dank dem Kaiser — eine hier noch nicht vertretene, fernliegende, in der Fremde versandete groſse Epoche vaterländischer Geschichte zur Vorstellung. Will man die Reihe in der Geschichte des Helms nach rückwärts weiter vervollständigen, so wird man die dahingehörigen Stücke im Antiquarium der Königlichen Museen finden.

VON UBISCH

Aus der vorhergehenden Untersuchung ergiebt sich, daſs der Helm von Giulianova einem bei den Germanen während der Völkerwanderungszeit weit verbreiteten Helmtypus angehört, den die Langobarden schon bei ihrer Einwanderung nach Italien mitgebracht haben dürften. Die deutende Betrachtung seines Bildschmucks wird am schnellsten dazu führen, den oben gewonnenen Schlüssen einen individuellen Inhalt zu geben. Die Stichhaltigkeit dieses Deutungsversuchs soll dann an der Untersuchung der figürlichen und ornamentalen Einzelmotive nachgeprüft werden.

Einen zuverlässigen und fruchtbaren Ausgangspunkt für die Erklärung bietet das Kreuz, das wir auf der Stirnspange im sechseckigen, innerhalb des Ornaments ausgesparten Felde dargestellt sehen (s. Fig. 5*b*). Ohne Zweifel hat es hier die Bedeutung eines schützenden, archäologisch gesprochen, eines apotropäischen Emblems. Der Fall steht nicht einmal vereinzelt da, war doch auch an dem oben angeführten angelsächsischen Spangenhelme auf der Mittelrippe ein silbernes Kreuzchen befestigt, trotzdem er daneben als traditionelle Helmzier aus heidnischer Zeit den »Eber Fros« bewahrt hat.[1]) Das Kreuz unseres Helmes sagt uns aber noch weit mehr, wenn wir seine Gestalt näher ins Auge fassen. Es gehört dem bekannten schlanken Typus mit ausgeschweiften Enden an, der zuerst gegen Ausgang des IV. Jahrhunderts auftaucht und in verschiedenen Beispielen reichen Edelsteinschmuck sowie in der Regel Perlenverzierungen an den Ecken aufweist.[2]) Auch hier sind auf den Kreuzarmen Juwelen

[1]) Roach and Smith, Collectanea antiqua II, p. 238. — Lindenschmit, Die Altertümer unserer heidnischen Vorzeit III, Heft 10, T. V, 1 und Begleittext.

[2]) Zuerst im Apsismosaik von S. Pudentiana in Rom, dann in S. Stefano Rotondo ebenda, in S. Apollinare in Classe in Ravenna u. a. m.; vergl. Garucci, Storia dell' arte crist. t. 208, 252, 265.

angedeutet und die Nagelstellen dadurch hervorgehoben. Der Stamm des Kreuzes scheint von einer Perlenschnur in Spiralen umwunden. Es war im frühen Mittelalter eine weit verbreitete Sitte, dafs solche edelsteingeschmückten Kreuze von Herrschern und Grofsen den Kirchen gestiftet wurden.[1]) Sie pflegten am Altar aufgestellt zu werden. Dafs auch auf dem Helme ein Votivkreuz dargestellt ist, beweisen einige Zuthaten, die wir an ihm bemerken. Vom Querbalken hängen an kleinen Kettchen die Buchstaben A (l.) und ω (r.) herab, die auf Grund von Apokal. I, 8 und XXI, 6 ebenfalls seit dem IV. Jahrhundert nicht selten neben dem Kreuze erscheinen[2]) und in einzelnen Darstellungen von Prachtkreuzen sich in gleicher, zweifellos der Wirklichkeit entsprechender Befestigung vorfinden. Beachtung verdient es vor allem, dafs eine wohl noch vom Bau der Königin Theodolinde († um 625) herrührende Zierplatte einer Marmorbrüstung an der Fassade des Domes zu Monza zwei damit ausgestattete Kreuze zu Seiten des Monogramms Christi trägt.[3]) Ein anderes Gegenbeispiel lehrt uns die Zeichnung des Helmes noch besser verstehen. Auf dem letzteren sind auch oberhalb der Kreuzarme zwei dem ω am Kettchen ganz ähnliche Motive eingepunzt, die man zuerst für sinnlose, müfsiger Verzierungslust des Meisters entsprungene Ornamente halten möchte. In Wahrheit bedeuten sie zwei Leuchter mit Kerzen, wie sie im kirch-

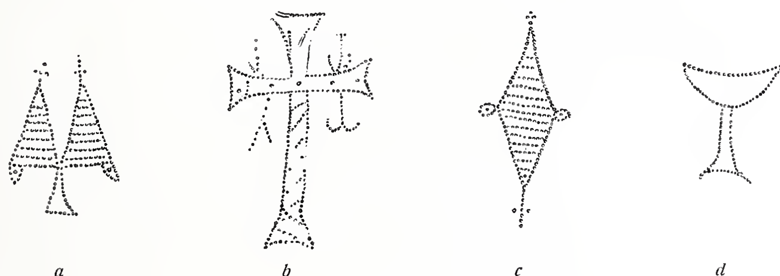


Fig. 5.
Gepunzte Darstellungen von den Spangen des langobardischen Helmes

lichen Gebrauch auf Prozessions- und sicherlich auch auf Votivkreuze am Altar aufgesetzt wurden.[4]) Eine Freske des V. bis VI. Jahrhunderts im Cömeterium von S. Pon-

[1]) Das Vorbild hat wohl Konstantin d. Gr. mit dem auf Golgatha errichteten Kreuze gegeben, das neuerdings in dem Mosaik von S. Pudentiana erkannt worden ist; Ainalow, Die Mosaiken des IV. und V. Jahrhunderts (St. Petersburg, 1895; russisch), S. 45 und 50; Grisar, Analecta Romana, p. 468. Es wurde von seinen Nachfolgern, so z. B. von Theodosius II., bald nachgeahmt; Ainalow, a. a. O. S. 53 A. 1. — Im übrigen braucht nur an die erhaltenen Votivkreuze Justins II., Agilulfs u. a. erinnert zu werden; Garucci, a. a. O. t. 430, 431 und 432. Noch Karl der Grofse schenkte der lateranensischen Basilika ein solches Prachtkreuz; De Rossi, Bull. di archeol. crist. 1891, p. 111.

[2]) Kraus, Geschichte der christlichen Kunst I, S. 132 und Realencyklop. I, S. 61.

[3]) Cattaneo, L'archit. in Italia dal sec. VI al Mille, p. 46, Fig. 11.

[4]) De Rossi, a. a. O. p. 107 ss., der allerdings (p. 111) die Ausdehnung des Gebrauchs auf die prunkvollen Votivkreuze — ohne ersichtlichen Grund — bestreitet; vergl. jedoch das u. a. Katakombengemälde von S. Ponziano. Er selbst hat ihn für die bei den Prozessionen gebrauchten römischen Stationskreuze nachgewiesen und a. a. O. p. 112 und t. VII mehrere einschlägige Denkmäler publiziert. In diesen kommt wie in der Regel noch ein drittes Kreuz auf der Spitze hinzu (s. u.).

ziano zeigt alle diese Zuthaten an einem edelsteingeschmückten, von Blumen umgebenen Kreuz in deutlichster Ausführung vereinigt.[1])

Die soeben an der Mittelspange gemachte Erfahrung berechtigt uns zur Vermutung, dafs bei aller Unvollkommenheit der technischen Mittel auch auf den sechseckigen Schildern der Nebenspangen eine Wiedergabe von Gegenständen des wirklichen Lebens, und zwar ebenfalls von kirchlichen Geräten, erstrebt ist. Leider erscheint es bei ihnen noch nicht möglich, zu einer ebenso bestimmten Deutung zu gelangen, wenn es auch an einigen Anhaltspunkten für eine solche nicht ganz fehlt. Rechts scheint ein Gefäfs von der Gestalt eines umgestülpten Kegels dargestellt zu sein mit einem gleichfalls konischen Oberteil oder Deckel (s. Fig. 5*c* und 2). An beiden Seiten weist es unverkennbare Ringhenkel auf. Die nicht mehr ganz deutliche Bekrönung sieht wie ein Perlenkreuz aus, wie es uns noch mehrfach auf unserem Helm begegnet (s. u.). Das Gerät steht entweder auf einem schlanken Fufs, oder eine Bommel hängt an einer Kette oder Perlenschnur von ihm herab, was wegen des kreuzförmigen unteren Abschlusses wahrscheinlicher ist. Seiner ganzen Form nach könnte man es am ehesten für eine Art stehenden oder hängenden Ciboriums[2]) zur Aufbewahrung der Hostie halten. Auch die Möglichkeit, dafs ein Weihrauchfafs gemeint sei, ist nicht ausgeschlossen. Diese Deutung ist aber vielleicht noch eher auf das zweite, im linken Nebenfelde dargestellte sehr eigentümliche Gerät anwendbar.[3]) Dieses setzt sich anscheinend aus zwei Kegeln oder Pyramiden zusammen und hat einen völlig deutlich gezeichneten, nicht allzu hohen Fufs (s. Fig. 5*a*). Ebensowenig bleibt ein Zweifel an dem Vorhandensein der kleinen Kreuze, welche hier beide Teile bekrönen, während zwei Anhängsel an den unteren Ecken rätselhaft erscheinen. Immerhin spricht schon die kreuzförmige Bekrönung für die Richtigkeit der Erklärung der oben beschriebenen beiden Motive als Altargeräte. Eine weitere Gewähr dafür, dafs die Deutung in dieser Richtung zu suchen ist, bringt die Darstellung eines Kelches auf der nächsten Spange links (s. Fig. 5*d*), den wir trotz seiner auffallend flachen Schale,[4]) und obwohl er an anderen Stellen zum Teil

---

[1]) Garucci, a. a. O. t. 86 aus dem V. bis VI. Jahrhundert; Kraus, Geschichte der christlichen Kunst I, S. 132.

[2]) Vergl. vor allem das Ciborium von La Voute Chilhac, bestehend aus einer mit hohem Fufs und sehr altertümlichem konischen Deckel montierten altchristlichen Pyxis des VI. bis VII. Jahrhunderts und ein ähnliches, wenngleich jüngeres, Gerät aus St. Cunibert in Köln; Rohault de Fleury, La Messe, pl. 366 (s. auch pl. 370, 379 und 381) und F. Bock, Das heilige Köln, Taf. XIII, S. 6 ff.

[3]) Vergl. die Beispiele bei Rohault de Fleury, a. a. O. pl. 415. Es kann sich natürlich nur um ein stehendes Thurribulum handeln. Niedrige Weihrauchfässer mit pyramidalem Dach (zum Schwingen) sind bereits aus dem VI. bis VII. Jahrhundert erhalten; Musée Imp. Ottoman, Cat. somm. (bronzes) N. 411 und Forrer, Die altchristlichen Altertümer von Achmim Panopolis, T. VI, 5, S. 14. Doch findet sich keine genauere Parallele für die beckenlose Form auf dem Helm. Es kämen für die Deutung der letzteren noch die zur Aufbewahrung des Chrisma dienenden Ölgefäfse in Frage, die aber kaum so früh belegt sind; F. Bock, a. a. O. S. 19, Taf. XII; Danko, Geschichtliches aus dem Domschatz zu Gran, Taf. XXXXIV, Sp. 96. Endlich könnte man an ein Doppelgefäfs für Wein (Ama) und Öl denken, über Vermutungen kommt man aber zunächst nicht hinaus.

[4]) Vergl. die Beispiele bei Rohault de Fleury, a. a. O. pl. 276, 295, 297, 299, 309, 312 u. a., von denen besonders das zuerst genannte des hochaltertümlichen Holzkelchs aus Pavia wichtig ist als Beleg für die flache Form der Schale. Diese ist besonders in byzantinischen und slavischen Kelchen bis ins II. Jahrtausend vertreten; vergl. a. a. O. pl. 322 und Pasini, Il Tesoro della Bas. di S. Marco, t. XXXV—XLV.

in abweichender Bedeutung wiederkehrt, für sich doch kaum anders als in kirchlichem Sinne auffassen können. Dafs den übrig bleibenden beiden Spangenfeldern das gleichgültige Motiv eines Baumzweiges als Verzierung dient, entspricht der auch sonst etwas zusammenhangslosen Kompositionsweise unseres Denkmals und st schon deshalb begreiflich, weil mit den oben aufgezählten Stücken die wichtigeren Gegenstände der Altarausstattung erschöpft waren.

Das Kreuz in der oben erkannten Bedeutung liefert den Schlüssel für das Verständnis der Szene in der oberen Hälfte der rechts daneben befindlichen Kappe (s. Fig. 6*g*). Wir erblicken hier einen Mann in kurzem Ärmelrock, der den linken Arm zurückgenommen hat, in der vorgestreckten Rechten aber dasselbe Kreuz trägt. Von diesem hängt wieder nicht nur das ω am Kettchen (in guter Erhaltung, während das A durch einen Sprung im Metall fast zerstört ist) herab,[1]) sondern auch die Leuchter ragen über den Kreuzarmen auf, ja, hier findet sich ein dritter Leuchter auf der Spitze des Kreuzes vor,[2]) der auf der Stirnspange wohl aus Raummangel fortgeblieben ist (s. Tafel). Einzig der Edelsteinschmuck ist etwas anders verteilt. Der Gedanke, dafs die Darbringung eben dieses Kreuzes an die Kirche dargestellt sei, drängt sich unwillkürlich auf. Zu seinen Gunsten spricht noch mehr der vor dem Kreuzträger am Boden stehende Gegenstand, der mit jenem von uns vermutungsweise als Ciborium verstandenen kirchlichen Gerät auf der rechten Nebenspange die gröfste Übereinstimmung zeigt. Er hat hier freilich — doch vielleicht nur des kleineren Mafsstabes wegen — an allen vier Spitzen die kreuzförmigen Ansätze, aber unten wieder den schlanken Fufs (bezw. die Kette), aufserdem wohl noch eine den letzteren mit dem Rande des Gefäfses zusammenhaltende Spange,[3]) die dem Oberteil fehlt. Ebenso findet sich rechts, nur wenig tiefer, der Kelch wieder, während von oben zwei Kreuze an merkwürdigen Zacken herabhängen.[4]) Wir werden hier also wohl eine Andeutung des Heiligtums auf dem Wege des *pars pro toto* sehen dürfen. Die aus einem aufgerichteten Fische und zwei ihn umgebenden und die Krallen nach ihm ausstreckenden Vögeln von klobigem Umrifs bestehende Gruppe im unteren Teil desselben Feldes hat mit dem oben dargestellten Vorgange, von dem sie durch einen kleinen Zwischenraum getrennt ist, nichts zu thun, sondern dient offenbar nur der dekorativen Raumfüllung ganz so wie der doppelte Baumzweig in der unteren Spitze der Kappe. Es wird später zu fragen sein, wo sie herkommt.

[1]) Dafs das dünne Bronzeblech an den Stellen aufgesprungen ist, wo die Schläge der Punze fortlaufend geführt waren, läfst sich noch mehrfach an unserem Helm beobachten, so z. B. am Bein des Kreuzträgers, dem linken Kontur der Schale und dem rechten des Fufses des hinter ihm stehenden Kelches. In der Vogel-Fischgruppe unten ist sogar die ganze obere Hälfte des rechts befindlichen Vogels infolgedessen herausgebrochen. In Fig. 2 zeigt die jetzt offene Stelle noch die gefärbte Gipsfüllung, mit der sie vor der Restauration des Helmes verklebt war. Unser Zeichner hat in solchen Fällen höchstens da, wo der Kontur noch an den Bruchrändern Spuren hinterlassen hatte, eine Andeutung desselben in punktierten Linien gegeben.

[2]) Er wurde erst vom Zeichner, Herrn H. Fresenius, dem die Verfasser für die überaus sorgfältige Aufnahme der Darstellungen (mittels Pause) zu grofsem Danke verpflichtet sind, in schwachen, aber unzweifelhaften Resten von Punzenschlägen entdeckt. Das entspricht aber ganz dem in der alten Kirche herrschenden Gebrauch; vergl. De Rossi, a. a. O.

[3]) Vergl. verschiedene ähnliche Beispiele bei Pasini, a. a. O., und Rohault de Fleury, a. a. O. T. 341a.

[4]) Man ist versucht, darin vielleicht das aufgeklappte Doppelgefäfs der rechten Nebenspange zu vermuten, doch fehlt der Fufs. Sicher haben wir es aber in der Spitze der dritten Kappe links (Fig. 7*i*) vor Augen.

Wer ist nun der Träger des Kreuzes, dessen Stiftung so wichtig erschien, dafs der Waffenschmied sie, gewifs im Auftrage des Bestellers, zum künstlerischen Vorwurf nahm. Die Antwort liegt nahe: es ist der Eigentümer des Helmes selbst. Bestätigt wird das durch die Kopfbedeckung des Mannes, auf die wir unseren Blick noch nicht gerichtet haben. Er trägt augenscheinlich einen Helm von ganz derselben Art wie der erhaltene. Der Vergleich mit der Darstellung der links befindlichen Kappe macht das vollkommen klar, während die weniger deutliche Profilansicht in der Darbringungsszene noch einigem Zweifel Raum läfst. Wir gehen daher zur Betrachtung der Nebenkappe über (s. Fig. 6*f*). Hier erblicken wir in gröfserem Mafsstabe und in Vorderansicht die Gestalt eines Mannes mit schwach gewölbtem Spitzhelm. Jede



Fig. 6
Gepunzte Darstellungen auf den Kappen des langobardischen Helmes

andere Kopfbedeckung, eine Tiara oder dergl., läfst sich viel schwerer darin erkennen. Ein solcher Gedanke liegt überdies ungleich ferner. Dagegen entspricht es durchaus unserer Vermutung, dafs die Helmzier durch ein Kreuz gebildet wird, denn Kreuze finden wir auf dem Bronzeblech des Bargello als Bekrönung der Helme (s. Fig. 1), welche den huldigenden langobardischen Grofsen nachgetragen werden. Im Ziemierhalter unseres Goldhelmes kann überdies nur ein ganz leichter Schmuck gesessen haben, und es stimmt vortrefflich dazu, dafs die Zeichnung wieder am ehesten auf ein Perlenkreuz hinweist. Unter dem Helm scheint das tief in die Stirn fallende Haar angedeutet zu sein, das ebenfalls in dem oben angeführten Bronzerelief seinen Beleg findet. Der Kopf braucht nicht als bärtig angesehen zu werden, da der merkwürdig langgezogene Umrifs eine rein stilistische Erklärung findet (s. unten). Auch wären die Punzschläge, welche Mund und Bart bezeichneten, schwerlich so spurlos ausgerostet. Vielmehr fehlte wohl auch

die Andeutung des ersteren von jeher, wie bei den Profildarstellungen in den Kappen links und rechts. Die Bekleidung weicht von derjenigen des Kreuzträgers nur durch eine mannigfaltigere Schraffierung ab, die vielleicht an eine Rüstung (Brünne) nebst Halskette oder -ring zu denken erlaubt, — ein durch die gesteigerten Verhältnisse der Figur durchaus erklärliches Bestreben nach gröfserer Deutlichkeit. Somit dürfen wir unbedenklich in beiden Feldern dieselbe Persönlichkeit, d. h. den Besitzer des Helmes, erkennen.

Für die Deutung des zweiten Bildes ist dadurch schon etwas gewonnen. — Trotzdem bildet sie die schwierigste Aufgabe der Erklärung. Der Dargestellte hält in der herabhängenden Linken einen Fisch, in der Rechten in gleicher Weise einen Krug (Amphora). Geht das auf seinen Besitz? Soll es besagen, dafs dem Fürsten der Fisch



Fig. 7
Gepunzte Darstellungen auf den Kappen des langobardischen Helmes

im Wasser und der Wein auf den Bergen gehört? Die Jagdszene der nächstfolgenden Kappe scheint solchen Gedanken eine Stütze zu bieten. Es ist aber noch eine andere Deutung möglich, und wir werden dieser den Vorzug geben müssen, obgleich sie viel weniger einfach aussieht. Die Roheit der Darstellung erweckt zunächst gewifs Bedenken dagegen, einen allzutiefen symbolischen Sinn in ihr zu suchen. Dennoch scheint hier nur ein weiter Abstand zwischen Wollen und Können, zwischen der Idee und ihrem Ausdruck zu bestehen. Fisch und Amphora sind als eucharistische Symbole aufzufassen, was bei der letzteren keine Schwierigkeit bietet.[1]) Der Fisch kommt als

[1]) Als solches leitet sie ihren Ursprung aus der Darstellung der Weinverwandlung zu Kana her, in der wir auf Katakombenfresken und Sarkophagen die Amphoren regelmäfsig am Boden stehen sehen; Dobbert, Die Darstellung des Abendmahls Christi in der christlichen Kunst, Rep. f. K.Wiss. 1890, XIII, S. 376ff.

solches in altchristlichen Denkmälern neben dem Brote, aber zum mindesten in einem bekannten literarischen Zeugnis[1]) auch für sich als Vertreter Christi, der sich selbst den Gläubigen zur Speise hingiebt, vor. Aus dem Fischsymbol erst geht das Akrostichon ΙΧΘΥΣ hervor, nicht umgekehrt.[2]) Im VI. und VII. Jahrhundert freilich möchte man kaum noch an die Möglichkeit einer so lebendigen Auffassung dieses Sinnbildes glauben. Und doch ist schon vor einem Jahrzehnt ein Denkmal zu Tage gekommen, das, seine Echtheit vorausgesetzt,[3]) ein Fortleben oder vielmehr ein aufserordentlich starkes Wiederaufleben dieser Symbolik in demselben Kunstkreise bezeugt, dem unser Helm angehört. Auf einem getriebenen Reliefblech unsicherer Bestimmung (möglicherweise einem Buchbeschlag) im Silberschatz des Cav. Rossi, der dem Grabe eines langobardischen Bischofs des VII. bis VIII. Jahrhunderts entstammt, ist der Fisch mit der kreuzgestempelten Hostie in der einen und mit dem Kelche in der anderen Flosse, also Christus, dargestellt, der den Aposteln, deren Brustbilder um einen Tisch angeordnet sind, das Abendmahl austeilt.[4]) Es wäre ein höchst geistreicher und allzu kühner Einfall, wenn ein Fälscher gewagt hätte, das Fischsymbol in solche Aktion zu bringen. Bei einem langobardischen Meister und seinem geistlichen Berater würde das hingegen kaum befremden. Die auch in der langobardischen Kunst sich deutlich verratende germanische Vorliebe für die Fischgestalt hat sich vielmehr, wie ich glauben möchte, mit jener altchristlichen Vorstellung vereinigt und diese mit neuem Leben erfüllt. Dadurch würde jedes Bedenken dagegen, dafs der Fisch in der Hand des Mannes auf dem Helm als Sinnbild des Abendmahlsbrotes zu verstehen sei, schwinden. Wie ein Bekenntnis zum

---

[1]) In der bekannten Grabinschrift des Abercius aus dem II. Jahrhundert n. Chr.; De Rossi, Inscriptiones christianae urbis Romae, Prooemium, p. XVIII.

[2]) Dobbert, a. a. O. S. 429ff.

[3]) Ich sehe mich in die mifsliche Lage versetzt, auf dieses in der wissenschaftlichen Litteratur durch H. Grisar, »Un prétendu trésor sacré des premiers siècles, Rome, 1895« und »Ancora dal preteso tesoro cristiano, Roma, 1896«, diskreditierte Denkmal in meiner Beweisführung Bezug nehmen zu müssen. Da, wie bemerkt, die Möglichkeit einer anderen Deutung der besagten Szene gegeben ist, wäre das nicht unbedingt erforderlich, und es liegt mir fern, die Beurteilung des Helmes mit der Entscheidung über die Echtheit oder Unechtheit des Silberschatzes verkuppeln zu wollen. Ich vermag aber ebenso wenig die sich zwischen beiden ergebenden Beziehungen einfach zu übergehen, da ich mich keineswegs für überzeugt von der Fälschung des letzteren erklären kann. Von Grisars vielen inneren Gründen ist kein einziger durchschlagend, einzelne sind sogar irrig. Die Unglaubwürdigkeit des in Umlauf gebrachten Fundberichts zugegeben und selbst angenommen, dafs einige gefälschte Stücke thatsächlich später infolge des einträglichen Handels hinzugekommen sein mögen, so ist in dem Hauptbestand des Fundes doch sowohl nach der Seite der anerkanntermafsen einheitlichen Technik wie des Stils und der Motive eine Summe nur aus gründlichster Kenntnis der Denkmäler zu schöpfender echt langobardischer Züge vereinigt. Ein abschliefsendes Urteil möchte ich freilich ohne persönliche Besichtigung der Objekte um so weniger fällen, als die grofse Mehrzahl derselben nur in Zeichnungen veröffentlicht sind, die vielleicht an einigen wirklich verdächtigen Details, wie der Wiedergabe der Hände und Augen einzelner Gestalten, die Schuld tragen. Die wenigen von Grisar nach photographischen Aufnahmen veröffentlichten Stücke aus dem Besitze des Grafen Stroganow machen trotz des Zweifels ihres Besitzers einen durchaus Vertrauen erweckenden Eindruck.

[4]) De Waal, Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde. 1888, II, S. 148, Tafel VII—VIII. Die gleiche Beachtung verdient unter den übrigen verschiedenartigen Fischdarstellungen des Silberblechs vor allem der mehrfach vorkommende Fisch mit der Traube im Maul, wodurch offenbar die eucharistischen Gaben symbolisch wiedergegeben sind.

christlichen Glauben mutet uns dann die ganze Darstellung an, aus dem die Freigebigkeit des Fürsten gegen die Kirche entspringt. Nicht allein das Kreuz, so werden wir schliefsen, sondern das gesamte Altargerät, in dessen Darstellung der Waffenschmied sich nicht genug thun konnte, war eine Gabe des Eigentümers unseres Helmes an die Kirche. Dadurch glaubte er sich des besonderen Schutzes des Kreuzes versichert zu haben. Man könnte versucht sein, die Darstellung des Löwen, der nach Andeutung der Mähne und der Bildung des emporgekrümmten Schweifs sicher unter der menschlichen Gestalt in demselben Felde zu erkennen ist, mit dem Genufs der heiligen Gaben etwa im Sinne der Bezwingung des Bösen in Beziehung zu setzen. Dieser Gedanke ist jedoch noch schwerer zu beweisen, da die dem Mittelalter geläufige Verkörperung des Teufels in Löwengestalt in der Kunst so früh keine Parallele findet. Die Anbringung des Löwen wird sich uns vielleicht später anders erklären. Immerhin bleibt zu beachten, dafs auch auf dem oben angeführten Silberrelief die Verfolgung der Seelen durch ein Raubtier dargestellt ist, das ganz die Stilisierung der langobardischen Kunst zeigt, und dafs diese Vorstellung schon im VII. Jahrhundert, wenngleich in kürzerer Form, ihren symbolischen Ausdruck findet (s. Schlufs). Der Parallelismus zwischen beiden Denkmälern springt aber auch in der Bezugnahme des bildlichen Schmuckes auf die Besitzer und Stifter offenkundig in die Augen,[1]) wodurch ein Hauptbedenken gegen die Echtheit des Silberschatzes dahinfällt.

Die folgende Kappe weist eine einheitliche Szene auf, welche im Gegensatz zu den vorbesprochenen Darstellungen erst in wagerechter Lage des Helmes richtig gesehen wird. In ihr kommt die Weltfreude des Fürsten, dem unser Helm gehörte, seine Weidmannslust zum Durchbruch. Mit gefälltem Jagdspiefs (dem Knebelspiefs?) sehen wir ihn in ähnlicher Tracht wie früher nach links gegen eine anrennende Wildsau vorschreiten. Wenn die Kopfbedeckung hier anscheinend eine andere ist, so findet das Fehlen des Prunkhelmes in der Jagdszene leicht seine Erklärung. Das Wildschwein ist durch den gesträubten Borstenkamm, den deutlich hervorgehobenen Rüssel, die gespaltenen Hufen und den kurzen emporstehenden Schweif gekennzeichnet. Das darüber befindliche kleinere Tier werden wir wegen der letzteren beiden übereinstimmenden Merkmale, trotzdem der Borstenkamm fehlt und die Schnauze etwas spitzer gebildet ist, nicht etwa für den Hund, der das Wild hetzt, sondern für den Frischling halten müssen, der neben der Muttersau herläuft. Der Baumzweig dahinter dient in diesem Falle vielleicht zur Andeutung des Waldes.

Die drei übrigbleibenden Felder sind mit Tierfiguren geschmückt, und zwar haben wir im nächsten (Fig. 7*i*) lauter Haustiere vor uns, nämlich (in abwechselnder Wendung nach links und nach rechts) ganz unten ein Pferd, darüber ein Rind, zu oberst einen Ziegenbock, auf der folgenden Kappe (Fig. 7*h*) hingegen wieder Wild, und zwar zu unterst einen Bären (nicht etwa ein Wildschwein wegen der abweichenden Silhouette und der anders gebildeten Klauen) in links-, dann einen Hirsch in rechtsläufiger und oben einen umblickenden Wasservogel in senkrechter Stellung. Das letzte Feld (Fig 7*k*) weist oben einen Adler in Vorderansicht mit nach rechts gewandtem Kopfe und offenem Schnabel auf, darunter diesmal die wagerecht gestellte Gruppe eines Vogels mit dem Fisch. Neben den Tieren sind mehrfach Zweige eingepunzt und aufser beim Hirsch und Bären Kelche hinzugefügt, einmal aber, beim Adler, rechts eine flache Schale

[1]) Mit Recht hat schon De Waal a. a. O., S. 158 die persönliche Hineinziehung der Weihenden und die Darstellung des wirklichen Erlebnisses als charakteristischen Zug des Silberschatzes hervorgehoben.

und links ein achtstrahliger Stern.[1]) Der Kelch findet sich aufserdem über dem Jäger in der Spitze der dritten Kappe. Dafs er so oft als blofses Füllmotiv Verwendung gefunden haben sollte, dazu erscheint er als rein ornamentales Gebilde zu ärmlich. Da aber unmöglich überall eine religiöse Beziehung zugrunde liegen kann, bleibt nur übrig, ihn und ebenso auch die Schale sinnbildlich gleichsam als Hieroglyphe des Wassers, in dessen Nähe die Tiere zum Teil wohl geradezu trinkend gedacht sind, zu verstehen. Die Darstellungen der zuletzt beschriebenen drei Felder bilden offenbar eine Ergänzung zur vorhergehenden. Wenn es auch gewagt wäre, alle in ihnen enthaltenen Elemente aus einem Grundgedanken heraus zu erklären, und unten versucht werden soll zu scheiden, was etwa nicht aus dem besonderen Gesichtskreise des Künstlers und des Bestellers, sondern aus allgemeiner dekorativer Tradition geschöpft ist, so liegt es doch auf der Hand, dafs die Zusammenstellung der Tiere einerseits den Besitz des Fürsten, seinen Viehstand, das wertvollste Gut des Langobarden,[2]) andererseits die Tiere des Waldes, nach denen er pürscht, aus solchem näheren Interesse vereinigt. Denn jedenfalls haben wir es mit einem ansässigen Gebieter des Landes zu thun, wie schon die Darbringung des Kreuzes allein beweist. Seiner frommen Thaten, seiner Weidmannskunst und seines Reichtums rühmt er sich. Es sei daher erlaubt, schon hier die Frage aufzuwerfen, wo dieser Fürst seinen Wohnsitz gehabt haben mag. Unter der nächstliegenden Voraussetzung, dafs der Helm, der, nach den Fundumständen zu schliefsen, einst als Kriegsbeute oder als altes Besitzstück an der Stelle seiner Auffindung geborgen wurde, nicht allzuweit von seinem Herstellungsort verschleppt worden ist, richten sich unsere Vermutungen auf Spoleto, den benachbarten Herrschersitz eines langobardischen Herzogtums, der von Giulianova zwar durch einige Bergketten getrennt ist, aber durch Flufsthäler dorthin einen Ausgang bietet. Und es darf wenigstens betont werden, dafs die geschichtlichen Verhältnisse des genannten Ducats in keiner Hinsicht einer solchen Herkunft des Denkmals widersprechen. Schon in der ersten Zeit der Ausbreitung der Langobarden in dauernden Besitz genommen, konnte Spoleto der Entfaltung einer volkstümlichen, noch so primitiven Kunst sehr wohl eine Stätte bieten. Dazu trat es bald trotz des Arianismus zur römischen Kirche in Beziehungen.[3]) So haben es die Herzöge wohl auch in ihrem eigenen Gebiet an kirchlichen Stiftungen nicht fehlen lassen.[4]) Allein es soll keineswegs behauptet werden, dafs gerade ein Dux von Spoleto selbst der Eigentümer unseres Helmes gewesen sein mufs, vielmehr sei damit nur die Grenze angedeutet, innerhalb deren sich die Hypothese noch auf festerem Boden bewegt. Zum Tragen des Goldhelmes mag die Kriegssitte auch einen Comes, der jenem unterstellt war, berechtigt haben. Wichtiger ist schliefslich, was sich im Hinblick auf den Typus des Kreuzes und die herangezogenen Parallelen sowie auf den Stil der Arbeit mit gröfserer Bestimmtheit aussprechen läfst, dafs wir die Entstehungszeit des Helmes kaum tiefer als in die erste Hälfte des VII. Jahrhunderts werden herabrücken dürfen.

[1]) Auch dieser wurde erst durch Herrn H. Fresenius festgestellt. Die Füllung der Kappenspitze könnte vielleicht wieder auf das oben erwähnte Doppelgefäfs bezogen werden, scheint mir aber eher ein einfaches Rautenmuster zu sein, unter dem noch der Fufs eines vorher gezeichneten Kelches stehen blieb.

[2]) L. M. Hartmann, Geschichte Italiens im Mittelalter II, S. 24.

[3]) Hartmann, a. a. O. S. 48 und 102 ff.; Dahn, Urgeschichte der germanischen und romanischen Völker, II, 2, S. 213 und 230 ff.

[4]) So vor allem an das Kloster Farfa im Sabinerlande; Hartmann, a. a. O. S. 110 und 269 ff.

Wir wenden uns nunmehr der genaueren Prüfung der Typen und des technisch-stilistischen Charakters des Denkmals zu, die sich in erster Linie auf die Vergleichung der übrigen bekannten Spangenhelme zu gründen hat, an die sich der Helm von Giulianova, wie wir zum Teil schon gesehen haben, noch aufs engste anschliefst. Es mufs jedoch im voraus festgestellt werden, dafs diese Denkmälerklasse allein keine weiteren Ausblicke auf die Geschichte des Dekorationsstils der ihnen eigentümlichen Metalltechnik eröffnet. Die Vergleichung kann nur bei einem einzigen Vertreter der Gattung, dem Sigmaringer Helm, vollständig durchgeführt werden, da er allein mit dem langobardischen auch die Tierdarstellungen auf den Kappen gemein hat, was ihm neben diesem eine ebenso hervorragende Bedeutung sichert und seine Heranziehung unabweislich macht.[1]) Wir müssen aber noch weitere Umschau nach anderen Denkmälern halten, die für uns geeignete Vergleichspunkte bieten. Den richtigen Weg dazu hat bereits der Herausgeber des Petersburger Helmes, E. von Lenz, Konservator an der Kaiserlichen Eremitage,[2]) eingeschlagen, indem er mit scharfem Blicke einen entfernteren, aber doch noch völlig greifbaren Zusammenhang desselben mit dem vielumstrittenen Silberkessel von Gundestrup[3]) (1891 in Jütland entdeckt) erkannte. Nicht sowohl dieses Hauptstück einer ganzen Gruppe in Dänemark und Schleswig gefundener Silber- und Goldgefäfse als zwei andere, demselben Kreise angehörige Arbeiten, die seit ihrer Entdeckung vor mehr als 250 (bezw. 150) Jahren kaum minder lebhafte Erörterungen hervorgerufen haben, die beiden Goldhörner von Gallehuus,[4]) gewinnen für unsere Untersuchung eine grundlegende Bedeutung. Die nicht zu umgehende Stellungnahme in den einschlägigen Streitfragen ist jetzt dank

[1]) Durch das liebenswürdige Entgegenkommen des Herrn Hofrats J. Gröbbels, Direktors des Fürstlich Hohenzollernschen Museums, bin ich in der erfreulichen Lage, vor der bevorstehenden Veröffentlichung dieses Helmes die nachfolgenden Angaben über ihn zu machen.

[2]) E. von Lenz, Zeitschr. f. hist. Waffenkunde, 1900—1902, II, S. 103ff.

[3]) S. Müller, Det Store Sölkvar fra Gundestrup. Nordiske Fortidsminder. I, und Nordische Altertumskunde (bes. von O. L. Jiriczek) II, S. 160—174, mit Angabe der übrigen Litteratur.

[4]) Claus Worm, Mon. Danica, I. V. — P. E. Müller, Antiquarische Untersuchungen der unweit Tondern gefundenen goldenen Hörner (übersetzt von W. Abrahamson), Kopenhagen. 1806; Atlas de l'Archéologie du Nord, 1857; G. Stephens, The Old northern Runic Monuments I, p. 320 und II, Taf. 2; S. Müller, a. a. O. S. 150—160 mit Angabe der übrigen Litteratur. Das eine Horn wurde im Jahre 1639 beim Dorfe Gallehuus in Schleswig, das andere 1734 ebenda angeblich fast an derselben Stelle gefunden. Sie wurden beide im Jahre 1802 aus dem königlichen Schatz, in den sie gelangt waren, gestohlen und eingeschmolzen. Man bleibt hauptsächlich auf die alten Abbildungen angewiesen. Von dem ersten Horn ist neuerdings eine Elfenbeinnachbildung aus dem XVII. bis XVIII. Jahrhundert in der Kaiserl. Eremitage zu St. Petersburg aufgetaucht, die im Stil sichtlich modernisiert, in gegenständlicher Beziehung aber ziemlich getreu erscheint; Köbke, Aarböger for nordisk Oldkyndhighed og Historie 1900, S. 83 und Mém. de la soc. r. des antiqu. du Nord, 1896—1901, p. 312 (mit Abbildungen). — Die das andere Horn zierende Runeninschrift in sehr altertümlichem Idiom kann sehr wohl später hinzugefügt sein, da sie nur eingraviert ist und das erste Horn an gleicher Stelle einen glatten Streifen aufweist. Sie hat ebenso viele Lesungen als die Bilder Deutungen hervorgerufen, von denen keine völlig gesichert erscheint. S. Müller, a. a. O. S. 99 entscheidet sich für Wimmers Interpretation »Ich Hlégestr Holtes Sohn (oder aus Holte) machte das Horn«. Andere Erklärungen sind angeführt bei Stephens, a. a. O. p. 324 und P. Clemen, Merow. und Karol. Plastik. Jahrbuch der Altertumsfreunde im Rheinlande. 1892, S. 20, A. 41. »Die Huntinger Echlew und Astyr weihten diese Hörner.« Bei der noch heute herrschenden Unsicherheit der Runendeutung kann die Inschrift für die Frage nach dem Entstehungsort der Hörner nicht den Ausschlag geben.

einem klärenden Aufsatz von A. Vofs über den Kessel von Gundestrup wesentlich erleichtert.[1]) Man wird heute anerkennen müssen, dafs die Wagschale sich dadurch stark zugunsten der Anschauung geneigt hat, nach der jene barbarische Goldschmiedekunst, der die oben angeführten und die ihnen verwandten Denkmäler ihre Entstehung verdanken, keine einheimisch nordische Kunstübung war,[2]) ihre Erzeugnisse vielmehr auf Handelswegen von einem am Schwarzen Meer — ob in Kleinasien oder Europa, ist noch unentschieden — gelegenen Kunstzentrum aus dorthin gelangt sind.[3]) Ein sehr stark fühlbarer Einflufs der sassanidischen Toreutik macht sich auf dem Silberkessel geltend, der mit der Übernahme mithräischer Kultvorstellungen von rein orientalischem Charakter Hand in Hand geht. Damit paart sich aber eine nach Form und Inhalt rein barbarische Mythologie und Opfersitte, und endlich gesellen sich eine Reihe der antiken Formenwelt entstammender Typen wie der Greif, Delphin u. a. dazu.[4]) Vielleicht liefert unsere Betrachtung auch einen neuen Beitrag zur weiteren Aufhellung der gesamten Frage nach dem Heimatlande dieses seltsamen, allem Anschein nach auch schon von germanischen Elementen durchdrungenen Mischstils, für dessen Träger A. Vofs die Goten anzusehen[5]) geneigt scheint.

An sämtlichen uns bisher bekannten germanischen Spangenhelmen, und so auch an dem unserigen, ist der ornamentale und der figürliche Schmuck in zwei verschiedenen Techniken hergestellt, auf dem Stirnreif nämlich, wie es scheint, mit Modeln gestanzt, auf dem Oberteil hingegen mit der Punze eingeschlagen. Demgemäfs wird er dem ersten Anschein nach im Einzelfalle auch hier und dort durch einen anderen Formenschatz bestritten. Überblicken wir aber die ganze Gruppe im Zusammenhange mit dem weiteren oben bezeichneten Denkmälerkreise, so verlieren sich sowohl die scharfen Grenzen zwischen den beiden Techniken wie auch zwischen ihrem Typenbestande. Bei dem Kessel von Gundestrup, der zu den frühesten Arbeiten dieser Art gehört, geht Treibetechnik und Punzierung noch fast durchgängig Hand in Hand, und die letztere wahrt trotz ihrer untergeordneten Stellung noch einen feineren, der antiken Ziselierkunst ähnlichen Stil. Auf den Goldhörnern, die von ihm schon durch einen Abstand getrennt sind,[6]) wirken beide noch hier und da zusammen; die Punzarbeit

[1]) A. Vofs, Der grofse Silberkessel von Gundestrup, ein mithräisches Denkmal im Norden. Festschrift für Ad. Bastian. 1896, S. 367—414.

[2]) A. Vofs, a. a. O. S. 410 ff., vergl. auch Hampel, Der Goldfund von Nagy Szent-Miklós, S. 136 ff. Gegen einheimische Arbeit spricht auch das schon von S. Müller, Die Tierornamentik im Norden, S. 26 ff. bemerkte gänzliche Verschwinden der Nachahmungen antiker Vorbilder aus der nordischen Ornamentik nach der Völkerwanderungszeit.

[3]) A. Vofs, a. a. O., besonders S. 398 ff. und 407 ff. Selbst S. Müller, a. a. O. S. 161 ff. hält die Entstehung des Kessels im Norden nicht für gesichert, wenngleich für wahrscheinlich. Aufser den oben angeführten Gründen weist besonders die Darstellung von Elefanten auf nahe orientalische Einflüsse hin. Was die für keltisch gehaltenen Elemente anlangt, so werden sie zum Teil von A. Vofs, a. a. O. S. 404 ff. anderwärts hergeleitet. In einem asiatischen Kunstzentrum würden sich solche vielleicht auch durch die Berührung mit den dort eingewanderten Galliern erklären. Die sassanidische Stilisierung der Stierfigur schliefst ein höheres Alter des Denkmals als das III. Jahrhundert aus, während sie mit der Datierung von A. Vofs, a. a. O. S. 413 ins III. bis IV. Jahrhundert gut zusammenstimmt.

[4]) Auch auf den Goldhörnern begegnen wir solchen Elementen, von denen einzelne uns näher angehen (s. unten). Aufserdem kommt auf dem ersten Horn noch der Kentaur vor.

[5]) A. Vofs, a. a. O. S. 412 ff.

[6]) Das macht schon die stärkere Abschleifung der antiken und das gänzliche Fehlen der sassanidischen Typen auf ihnen wahrscheinlich. Ihre Zusammengehörigkeit mit dem

hat jedoch ihre volle Selbständigkeit gewonnen, erscheint aber in der für die Völkerwanderungszeit charakteristischen Art schon stark vergröbert. Doch sind hier und auf der Mehrzahl der Helme, namentlich auf dem Sigmaringer, aufser der geraden noch halbkreisförmige Punzen gebraucht worden, ganz so, wie auf dem Silberkessel.[1]) Davon weist unser Helm keine Spur mehr auf. Die Zeichnung ist hier durch reine Punktierung hergestellt, die nicht ohne Geschick bald weniger dicht, bald in fast zusammenhängender Folge ausgeführt ist. Als etwas völlig Neues tritt daneben eine Art Gravierung in eingeritzten oder geschnittenen Linien, wenngleich sparsam, auf.

Eingepunzt ist auf den Helmen durchweg das geometrische Ornament der Spangen. Auf dem langobardischen, dem Sigmaringer und dem Stuttgarter sind die letzteren in ihrer ganzen Höhe und Breite mit gegenständigen Dreiecken verziert, zwischen denen ein Rautenband den Grat entlang herabläuft, auf den beiden anderen Helmen weisen sie gegeneinander verschobene (verzähnte) Dreiecke und dementsprechend ein Zickzackband auf, das auf diesen und dem Sigmaringer unten auch ihre Seitenfortsätze bedeckt. Eine Besonderheit unseres Helmes bilden die an dieser Stelle, wie sich uns dadurch bestätigt, mit bewufster Absicht ausgesparten sechseckigen Felder. Die Dreiecke sind auf ihm schraffiert, sonst überall mit einem Schuppenmuster geschmückt. Alles das sind weit verbreitete Motive vorwiegend bronzezeitlichen Charakters.[2]) Immerhin tritt in ihrer so stark übereinstimmenden Verwendung eine auffallend beständige ornamentale Tradition der germanischen Waffenschmiedekunst hervor.

Bei der Verfolgung der Einzelmotive fällt uns nunmehr die doppelte Aufgabe zu, einmal mehr rückwärts gewandt ihrem Vorkommen auf den oben angeführten Paralleldenkmälern nachzugehen, zweitens aber auch auf übereinstimmende oder doch verwandte Elemente in den Denkmälern der jüngeren langobardischen Kunst hinzuweisen, um so nach beiden Seiten den Zusammenhang festzustellen. Auch in der ersteren Hinsicht müssen wir uns im allgemeinen die Beschränkung auf die Typen auferlegen, welche in dem uns vornehmlich beschäftigenden Denkmal gegeben sind.

Der getriebene Zierstreifen auf dem Stirnreif des Helmes von Giulianova zerfiel in mehrere, (wahrscheinlich in fünf) Abschnitte, von denen einer anscheinend noch zu zwei Dritteln, ein anschliefsender zweiter noch unvollständiger erhalten ist (s. Fig. 8*a* und 2). Man erkennt besonders auf dem ersteren ganz deutlich mehrere Säulchen, die nach beiden Seiten im Bogen eine traubenbeschwerte Ranke entsenden. Unten sitzende Vögel von antiker Bildung picken an den Trauben. Andere mit langen Hälsen und hohen Beinen greifen von oben zu. Der Vergleich mit den anderen Helmen erweist beide Elemente als überlieferte, wenngleich stark abgewandelte, Motive. Auf dem Sigmaringer und dem Stuttgarter Helme finden wir eine zusammenhängende Traubenranke, auf dem letzteren aufserdem darunter bereits ähnliche, nur bedeutend härtere Teilmotive derselben wie auf dem unserigen (s. Fig. 8*b*), auf dem Petersburger endlich diese in gänzlich verkümmerter Gestalt ohne Trauben (s. Fig. 3),[3]) auf allen aber

Kessel von Gundestrup geht aber nicht nur aus dem Vorhandensein der ersteren sowie aus dem Vorkommen einzelner ihnen gemeinsamer barbarischer Motive (das doppelköpfige Tier mit einem Leib), sondern auch aus der gleichartigen Stempeltechnik in Silhouettenmanier hervor.

[1]) A. Vofs, a. a. O. S. 375.

[2]) Vergl. Sacken, Das Grabfeld zu Hallstatt, Taf. XII, 1 und 2; Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa, S. 265 und 272; Worsaae, Afbildninger fra det Kongel. Mus. for nordiske Oldsager, p. 23, 31 und 40. Das Schuppenornament ist wohl der antiken oder altchristlichen Kunst entlehnt.

[3]) Doch scheinen die dort eingestreuten Blüten, besonders oben, daraus entstanden zu sein.

daneben auch die mehr oder weniger regelmäfsig verteilten und vergröberten Vögel. Es ist klar, dafs hier eine Zersetzung eines antiken, besonders im Orient beliebten Ziermotivs vorliegt. Wenn es sich auf einzelnen Helmen reiner erhalten hat, so erklärt sich das vielleicht durch Unterschiede der Technik, indem statt einzelner Model eine Art Walze in Gebrauch kam.[1] Auch die gleichmäfsigere Ausführung des Langobardenhelmes weist auf eine solche Herstellung hin. Hier machen sich in den Säulchen und feiner gestalteten Vögeln neue klassische Einflüsse geltend. Wahrscheinlich hat das altchristliche Arkadenmotiv, das in der langobardischen Steinplastik fortlebt,[2] die Anregung dazu geboten. Auch Vögel, die an Trauben picken, finden sich in der letzteren nicht selten,[3] dagegen hat eine solche Verbindung der Weinranke mit Architektur, soweit ich sehe, überhaupt kein Gegenbeispiel. Die Reliefskulptur mag sich also jenes allgemein verbreitete altchristliche Sinnbild erst in Italien angeeignet haben. Anders steht es aber

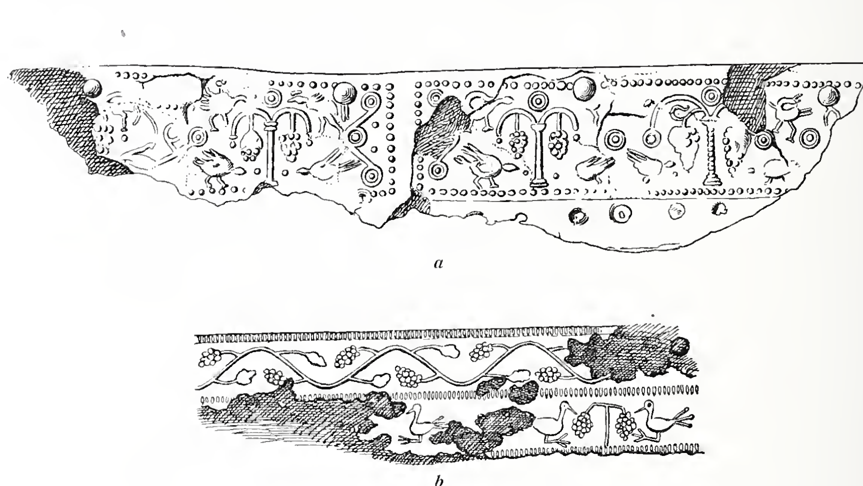


Fig. 8. Getriebenes Ornament des Stirnreifs
a vom langobardischen, *b* vom »normannischen« Helm

mit der Stilisierung der Traube selbst, die ihr eigentümlich ist. Schon auf unserem und dem Stuttgarter Helm hat diese die sehr regelmäfsige, fast dreieckige Form angenommen, die in der jüngeren langobardischen Kunst nur noch schematischer wird,[4] und wir haben weitere Gründe, zu vermuten, dafs die Langobarden bereits bei ihrer Einwanderung im Besitze dieser mehr ornamentalen Form waren (s. unten). Selbst das charakteristische Herabhängen an kurzem, geradem Stiel zeigen die kleineren Trauben des Langobardenhelmes. Ist somit schon die Behandlung der antiken Elemente des getriebenen Ornaments eine fremdartige, so gesellen sich noch andere rein barbarische

[1]) Dafs der Zierstreifen des Petersburger Helmes noch mit einzelnen Stempeln hergestellt ist, ergiebt sich aus der unregelmäfsigen Verteilung der Ornamente und besonders aus der umgekehrten Stellung eines Teils der Vogelgestalten auf ihm; E. v. Lenz, a. a. O.

[2]) Vergl. Cattaneo, a. a. O. p. 128, 134, 147, 162 u. a. m. im Museum von Zara (Phot. Wlha. 2962, 2964, 2967).

[3]) Cattaneo, a. a. O. p. 88, 95 und 149.

[4]) Cattaneo, a. a. O. p. 171, 188, 201 und so auch auf dem Silberblech des Cav. Rossi; de Waal, a. a. O. Taf. VII—VIII.

Motive hinzu. Auf unserem und dem Petersburger Helm mischt sich dazwischen wieder ein ganz bronzezeitliches Kreispunktornament ein, das an den Abschlüssen der Teilstücke zu symmetrischen oder fortlaufenden dreiteiligen Tangentenkreisen verbunden erscheint. Weitere Parallelen dazu bieten die Hörner von Gallehuus, mitteleuropäische und nordische Bronzealtertümer und Beinschnitzereien.[1]) Doch es hat nicht nur bei so allgemeinen Berührungen mit den Goldhörnern sein Bewenden, vielmehr tragen beide Helme Ornamente, die ungleich bestimmter auf einen engeren Zusammenhang mit diesen hinweisen. Wir greifen damit schon auf die punzierten Verzierungen über.

So begegnet uns mehrfach auf dem zweiten Horn von Gallehuus der achtstrahlige Stern des Langobardenhelms (s. S. 222), ein vereinzelt erhaltenes Motiv, das den übrigen, teilweise altertümlicheren Helmen verloren gegangen ist. Und wer darin vielleicht nur ein Spiel des Zufalls mit zwei ähnlichen Gebilden sehen will, wird jedenfalls einen durchgehenden Zusammenhang zwischen Helmen und Hörnern bei einem anderen, dem einzigen auf ihnen vorkommenden vegetabilen Ornament nicht ableugnen können, dem Baumzweig. Der Petersburger Helm weist ihn unter den getriebenen Verzierungen des Stirnreifs auf (s. Fig. 3); aus gepunzten Ringen und Schleifen zusammengesetzt, kommt er auf demselben Goldhorn, aus kleinen gereihten Ringen bestehend, auf dem Sigmaringer Helm vor und in einer verhältnismäfsig viel natürlicheren punzierten Zeichnung sehr häufig auf dem Berliner. Eine Besonderheit bilden hier die beiderseits unter den Ästen herabhängenden kleinen länglichen Früchte. Das mag ein durch die Darstellung der Palmen in der altchristlichen Kunst hervorgerufener Zusatz zu dem primitiven nationalen Grundmotiv sein, das im Norden noch längere Zeit fortgelebt zu haben scheint.[2]) Hat nun dieses in Italien nachgewirkt? fragen wir weiter. Die Vergleichung mehrerer langobardischer Steinreliefs, auf denen eine merkwürdige Art von dünnen Zweigen, unter denen manchmal ebenfalls Früchte ansitzen, vorkommt,[3]) scheint eine bejahende Antwort darauf zu geben. Dann drängt sich aber auch die Vermutung auf, dafs es eben jenes fischgrätenähnliche Pflanzengebilde war, dessen Bau auf die spätantike Akanthuspalmette übertragen, die blätterreichen und schematischen Palmetten der langobardischen Reliefdekoration entstehen liefs.[4]) Den beiden in Berlin und Petersburg bewahrten Helmen ist endlich auch der die Teilstücke des Stirnreifs umrahmende Perlstab gemein. Der Petersburger (und ebenso der Stuttgarter) weist aber inmitten der Stirnseite eine aus zwei Löwen, die eine rohe menschliche Maske umgeben (s. Fig. 11), bestehende Reliefgruppe auf, die dem langobardischen zweifellos fehlte. Vielleicht giebt das die Erklärung für die Anbringung des Löwen in der links befindlichen Kappe desselben neben dem Kreuz. Hat der Künstler diesem eine beherrschende Stellung eingeräumt und deshalb auch den Abschnitt des Zierstreifens darunter in nichts von den anderen Teilstücken verschieden gearbeitet, d. h. über denselben Model gestanzt, so mag er das altherkömmliche Motiv in das obere Feld übertragen haben, um es nicht ganz fallen zu lassen. In stilistischer Beziehung sieht der gepunzte Löwe freilich seinen getriebenen Vorgängern wenig ähnlich und bewahrt eine schwache

[1]) Hoernes, a. a. O. Tafel XIII, XX, XXI, XXV; Worsaae, a. a. O. p. 71.

[2]) Vergl. Stephens, a. a. O. III, p. 170.

[3]) Vergl. besonders den Taufbrunnen in Cividale und das Ciborium von Bagnacavallo; Cattaneo, a. a. O. p. 87 und 107.

[4]) Vergl. bei Cattaneo, a. a. O. p. 88, 162, 168, 265 und die entsprechende Auflösung des Akanthusblattes selbst p. 166 und 217. Solche Palmetten verwendet auch das Silberrelief des Cav. Rossi, und zwar gelegentlich geradezu im Sinne eines Baumes oder Busches, — eine wahrhaft feine Berechnung des vermeintlichen (leider tot gesagten) Fälschers.

Erinnerung an sie höchstens in der schon von E. von Lenz hervorgehobenen, bereits auf dem Silberkessel gebräuchlichen Krallenbildung. Er entfernt sich noch mehr als sie von dem klassisch-antiken oder wohl eher orientalischen Urtypus, der ihm zugrunde liegt. Der Künstler hatte von dem Tiere offenbar die undeutlichste Anschauung. Auch in der späteren langobardischen Steinplastik sind die Löwendarstellungen meist ganz besonders mifsglückt. Einige seltenere Beispiele der Wiedergabe [1]) des Kopfes im Profil stimmen dabei ganz gut zu jenem.

Eine aufserordentlich beliebte Gestalt des Typenkreises der Hörner und der gesamten Völkerwanderungskunst ist der Eber. Er bildete in plastischer Ausführung oft die eigentliche Helmzier.[2]) Aber auch für seine zeichnerische Darstellung auf dem Helm haben wir ein wertvolles Zeugnis in einer Stelle des Beowulfliedes.[3]) Die Figuren der ersteren Art zeigen mit der Darstellung des Langobardenhelmes nur eine ganz allgemeine Ähnlichkeit. Etwas näher kommen diesem die in gepunzter Arbeit auf dem zweiten Horn von Gallehuus dargestellten Wildschweine und vor allem die getriebene Relieffigur des Ebers auf dem Schildbuckel von Herpaly.[4]) Doch wahrt er auch ihnen gegenüber einen selbständigeren, ich möchte sagen künstlerischeren, vielleicht von der Antike nicht ganz unberührten Charakter.[5]) Jüngere langobardische Denkmäler weisen das Wildschwein noch gelegentlich, wenngleich selten und in wenig zum Vergleich geeigneter Wiedergabe auf.[6]) — Der Bär ist dem Typenschatz unseres gesamten Denkmälerkreises und auch der langobardischen Plastik allem Anschein nach fremd.[7]) Ebenso wenig scheint aber die unserem Helm eigentümliche Auffassung desselben antiken Ursprungs zu sein.[8]) Die charakteristische Wiedergabe läfst jedoch kaum einen Zweifel, dafs wir ihn thatsächlich in der dem Eber nicht unähnlichen Tiergestalt unseres Helmes zu erkennen haben. An die Möglichkeit einer ganz freien Neuschöpfung aus eigener Anschauung möchte ich nicht glauben, sondern eher annehmen, dafs der Grundtypus

---

[1]) Am oben angeführten Taufbrunnen und im Giebelrelief von S. M. in Valle; Cattaneo, a. a. O. p. 88 und 96.

[2]) So z. B. an dem oben angeführten angelsächsischen und den auf dem Silberkessel dargestellten Helmen; A. Vofs, a. a. O. S. 371 und 401; Lindenschmit, a. a. O. Dafs der Eber aufser in Gallien auch in Mösien von alters her eine hervorragende Bedeutung besitzt, bemerkt schon Gädechens, Jahrbuch der Altertumsfreunde im Rheinlande, Heft XLVI, S. 26.

[3]) Der Waffenschmied »schmückte« den Helm »mit Schweingebilden«, angeführt von Lindenschmit, a. a. O.

[4]) Hampel, a. a. O. S. 159, der das Stück unmittelbar vor der gotischen Epoche ansetzt. Vergl. auch Clemen, a. a. O. S. 15. Die Tiertypen der Stempel stehen zum Teil denen des Kessels von Gundestrup sehr nahe, so z. B. der Hippokamp und die Löwen.

[5]) Darauf deutet die Wiedergabe des Borstenkammes in zwei getrennten Teilen hin, die sich schon auf dem Goldfisch von Vettersfelde vorfindet; vergl. Furtwängler, Der Goldfund von Vettersfelde, Taf. II und III. Durch Vermittelung der skythischen Kunst, der wohl der Goldfund mit Hampel, a. a. O. S. 141 ff., Clemen, a. a. O. S. 16 und Vofs, a. a. O. S. 409 jetzt zuzuweisen ist, kann diese Behandlung den Germanen schon vor der langobardischen Einwanderung in Italien überliefert worden sein.

[6]) Auf der allerdings wohl schon dem XI. Jahrhundert angehörigen Holztruhe in Terracina; Venturi, Storia dell' arte italiana, II, p. 10.

[7]) Es sei denn, dafs wir ihn auf dem Ciborium von Cattaro zu erkennen hätten; Cattaneo, a. a. O. p. 184.

[8]) Mehrfache Beispiele für die letztere bieten die im Norden gefundenen römischen Bronzeeimer; vergl. Willers, Die röm. Bronzeeimer von Hemmoor, Taf. 5 und 6.

aus einer uns noch unbekannten Quelle[1]) herrührt. — Der Hirsch kommt schon auf dem Silberkessel vor, allerdings nicht in bewegter, sondern in ruhiger Stellung.[2]) Er findet weiter auf dem Sigmaringer Helm seine nähere Parallele, wo er in der Silhouette unbewegt, aber auch mit breitschaufeligem Geweih dargestellt ist. Die Goldhörner und ein dänischer Silberbecher[3]) weisen langohrige Tiere verwandter Gattung ohne Hörner, wohl Hirschkühe, auf. Bemerkenswert ist an diesem Beispiel die mit unserer Figur übereinstimmende Kopfwendung, welche für den Hirsch und das Reh seit alters charakteristisch erscheint. Die griechische Kunst kennt sie bereits in mykenischer Zeit.[4]) Doch beweist das nicht etwa den antiken Ursprung des Typus, da auch sibirische und kaukasische Arbeiten barbarischen Charakters denselben Zug aufweisen.[5]) Mit ihrer noch viel lebhafteren Bewegung hat die Darstellung unseres Helmes freilich kaum irgend welche Ähnlichkeit. Nach der breiten Geweihbildung hängt sie und die noch mit ungetrennten Beinen wiedergegebene Figur des Sigmaringer Helmes aber doch am ehesten mit osteuropäischen Typen zusammen.[6]) Langobardische Denkmäler bringen den Hirsch wieder häufig genug vorwärtsblickend in ruhiger und bewegter Haltung.[7]) — Für den Stier scheint es wieder nicht möglich, ein Gegenbeispiel innerhalb der Metalltechnik zu finden. Wohl aber begegnet er uns in der langobardischen Plastik in einer ziemlich ähnlichen Auffassung wie auf unserem Helm.[8]) Mit antiken Stierdarstellungen hat er so gut wie gar keine Ähnlichkeit. — Das letztere gilt auch vom Ziegenbock, der in seiner Silhouette fast karrikiert charakteristisch aufgefafst ist. Er begegnet uns bereits auf dem zweiten Goldhorn in einem Stempel, der zwar ungleich weniger scharf ausgeprägt ist, aber recht wohl als das unentwickelte Vorbild unserer Figur angesehen werden kann. In der langobardischen Kunst vermag ich den Bock nicht mit voller Sicherheit nachzuweisen,[9]) dagegen kommt er in dem Formenschatz der merowingischen Miniaturmalerei vor.

Beim letzten der Vierfüfsler, dem Rofs, erweitert sich der Kreis der Denkmäler, in dem wir Parallelen suchen und finden können. Die Pferde des Silberkessels und der verwandten Arbeiten bieten als Stempelreliefs keine deutlicheren Analogien. Antike Typen liegen vollends fern. Das Pferd unseres Helmes mit dem kurzen gebogenen breiten Hals und dem gedrungenen Leibe in seiner mäfsig ausschreitenden Bewegung (anscheinend im Pafs) findet seine besten Parallelen in den durchbrochenen Gürtel-

---

[1]) Ein Bär ist vielleicht auf sibirischen Altertümern in verschiedenartiger Umklammerung mit anderen Raubtieren dargestellt, wenngleich in ziemlich phantastischer Bildung; Kondakow, Tolstoi und Reinach, Antiquités de la Russie méridionale, p. 386 und 393ff.

[2]) Die langästige Geweihbildung erinnert hier an einen Fund vom Koban bei etwas abweichender Stellung. Virchow, Das Gräberfeld von Koban, Taf. VIII, 3.

[3]) S. Müller, a. a. O. S. 91.

[4]) Vergl. Keller, Die Tiere des klassischen Altertums, S. 76ff. und 80.

[5]) Kondakow, Tolstoi und Reinach, a. a. O. p. 382; Virchow, Abhandl. der Berl. Akad. 1895, Taf. I.

[6]) Vergl. Kondakow, Tolstoi und Reinach, a. a. O. p. 489.

[7]) Recht ähnliche Hirschfiguren im Lauf zeigt eine Brüstungsplatte des Domes von Aquileja (Phot. Wlha 3300), während uns auf dem Taufbrunnen von Cividale und auf einem Sarkophag in Bologna wieder solche mit schlankem Geweih begegnen; Cattaneo, a. a. O. p. 86 und 112. Augenscheinlich liegen schon im germanischen Denkmälerkreise zwei verschiedene Spezies (bezw. Kunsttypen) nebeneinander (Dam- und Edelhirsch).

[8]) In Cividale und S. M. in Valle; Cattaneo, a. a. O. p. 88 und 96.

[9]) Doch scheint ihn die Holztruhe von Terracina mit derselben sehr langen Hornbildung zu bieten, die wir schon auf dem Goldhorn und auf unserem Helme finden; Venturi, a. a. O. p. 107 oder Zimmermann, Geschichte der oberital. Plastik, S. 16.

schnallen osteuropäischen, aber auch merowingischen Ursprungs.[1]) In Italien stehen ihm langobardische Reliefbilder nicht mehr in dem Mafse nahe, wie die Darstellung auf den Kapitälkämpfern im Chor von S. Vitale,[2]) die unter gotischen Einflufs entstanden sein mag. — Was die Vogeltypen unseres Helmes betrifft, so leitet der umblickende Wasservogel seine Herkunft wohl wieder von einem Stempeltypus der Edelmetalltechnik her.[3]) Die Projektion des Adlers in voller Vorderansicht mit zur Seite gewandtem Kopf ist der Völkerwanderungskunst geläufig[4]) und wirkt sichtlich noch in der jüngeren langobardischen Kunst nach.[5])

Bevor wir auf die letzten, entscheidenden Fisch- und Vogeltypen zu sprechen kommen, sei die aus der vorstehenden Übersicht sich ergebende Hauptfrage aufgeworfen. Wo haben die Tiertypen des langobardischen Helmes ihre ursprüngliche Gestaltung und ihre besondere Ausprägung gefunden? Verschiedene Berührungspunkte mit den oben angeführten Denkmälern haben deutlich gezeigt, dafs eine gewisse Anzahl derselben auf die Stempel jener barbarischen Metalltechnik zurückgeht, deren Erzeugnisse der Silberkessel, die Goldhörner, Silberbecher u. a. m. sind. Doch besitzen diese Reliefformen viel weniger Durchbildung und naturalistischen Charakter, der bei aller Roheit in der Punzarbeit stetig zu wachsen scheint. Die Tierformen des Sigmaringer Helmes, dessen Technik noch eine reichere (s. S. 225) und sorgfältigere ist, ja sogar ohne Übertreibung eine feine genannt werden darf, schliefsen sich offenbar ganz eng an traditionelle Vorbilder an. Sie verraten eine unverkennbare Abhängigkeit von den altüberlieferten Stempeltypen. Die Vorder- und Hinterbeine der Tiere sind hier noch durchgängig, wie im Reliefstil, paarweise zusammengefafst. Auch haben die Köpfe der Tiere die den Goldhörnern eigentümliche dünne langgezogene Form und sind zum Teil an der Schnauze ähnlich umgebogen. Dieser stilistische Zusammenhang ist um so greifbarer, als wenigstens eine Figur sich dabei genau wiederholt. Wir erblicken auf dem Sigmaringer Helm ein Tier mit grofsen, etwas gekrümmten, aber ziemlich breiten Hörnern (den Ur?), das schon das zweite Goldhorn von Gallehuus[6]) zweimal darbietet.

Auf demselben Horn ist mit der Nachbildung der Reliefstempel in reiner Punzierung bereits der Anfang gemacht. Es sind ganz dieselben Tiere und ganz dieselben Stellungen dieser Tiere in solcher Technik neben den getriebenen Figuren wiedergegeben (dagegen noch nicht die menschliche Gestalt). Die gepunzten Bilder lassen jedoch schon erkennen, wie mit der Verselbständigung der Punztechnik auch einer freieren und natürlicheren (wenngleich gelegentlich wie hier einer flüchtigeren) Darstellung die Bahn eröffnet war. Nun konnten die Tiergestalten in lebhaftere Bewegung gesetzt werden. Das Endergebnis eines solchen Strebens liegt uns auf dem Lango-

[1]) Kondakow, Tolstoi und Reinach, a. a. O. p. 471; Lindenschmit, a. a. O. II., Heft 7, Taf. IV. Auch die Flügelpferde merowingischer Grabfunde kommen für die Vergleichung in Betracht; de Baye, Études archéol. Époque de l'invasion des barbares. Industrie longobarde. 1888, pl. VIII, 4 und IX, 7 und 10.

[2]) Zimmermann, a. a. O. S. 17; Phot. Alinari 18216.

[3]) S. Müller, a. a. O. S. 91 (vom Silberbecher von Bavnehoi).

[4]) Clemen, a. a. O. S. 27.

[5]) So z. B. auf dem Kreuz von Civezzano (in Brescia); de Baye, a. a. O. pl. XIV, p. 81. Ferner auf Steinreliefs in Aquileja (Phot. Wlha 3299) und Spalato und auf der Holztruhe; Eitelberger, Die mittelalterl. Kunstdenkm. Dalmatiens, S. 285; Zimmermann, a. a. O. S. 16.

[6]) In der dritten Zone und vielleicht auch in der ersten, wo die Abbildungen allerdings noch Seitenansätze zeigen, also vielleicht ein Hirschgeweih gemeint ist.

bardenhelm vor, der in künstlerischer Hinsicht dem Sigmaringer weit überlegen ist, wenn er auch in technischer hinter ihm zurücksteht. So erhebt sich wieder die Frage: durch welche Einflüsse oder Anregungen erklärt sich die hier eingetretene Belebung? Der Waffenschmied mag aus eigener Begabung das letzte hinzugebracht haben. Doch ist nicht zu bezweifeln, dafs er bereits viel ausgebildetere Vorbilder besafs, als die Typen der älteren Edelmetalltechnik. Die schon bemerkten Beziehungen zu den Denkmälern der Völkerwanderungszeit in Ost- und Westeuropa geben die Antwort. Die Fortentwickelung der Tierbilder mufs in den späteren Sitzen der Langobarden an der Theifs und Donau stattgefunden haben, denn Ungarn ist im IV. bis VI. Jahrhundert der Brennpunkt, in dem sich die verschiedenen Strömungen der Barbarenkunst gekreuzt und vermischt haben.[1]) Vielleicht hat auch die Übertragung des Typenschatzes der Goldschmiedearbeit auf die dem Orient entlehnte Helmform, der diese Verzierungsweise ursprünglich fremd gewesen sein dürfte, erst hier stattgefunden, sei es bei den Goten, sei es bei ihren Nachzüglern, den Gepiden, schwerlich erst bei den Langobarden. Mit ihr ist sie dann die Donau hinaufgewandert an den Rhein und wahrscheinlich diesen hinab zu den nördlichen Stämmen bis nach England.[2]) Das mufs bereits geschehen sein, bevor die letzte Entwickelungsphase, der die langobardischen Tierfiguren ihre Entstehung verdanken, vollendet war. Woher hätte sonst der Sigmaringer Helm seine unzweifelhaft altertümlicheren Typen? Auf demselben Wege aber sind bekanntlich auch die Formen der jüngeren Völkerwanderungskunst auf allerlei Zierrat, Fibeln, Schnallen und dergl. weitergegeben worden.[3])

Von ausschlaggebender Bedeutung für die Klärung des Problems ist die Beurteilung, zu der wir hinsichtlich der Herkunft und Stilform der Fisch- und Vogelgruppe, wie sie uns auf dem Langobardenhelm vorliegt, den schon von anderer Seite gegebenen Fingerzeigen folgend, gelangen müssen. Beide Elemente derselben begegnen uns auch auf dem Sigmaringer Helm, doch nur für sich oder in anderer Verbindung. Ihre ursprüngliche Zusammengehörigkeit unterliegt jedoch keinem Zweifel. Der Raubvogel, der den Fisch gepackt hat, ist eine aus unmittelbarer Naturbeobachtung entsprungene Verbindung. Ihre Entstehung ist gewifs an der See zu suchen. Waren es die Germanen, die sie geschaffen haben? Solange die nordischen Funde insgesamt für einheimische Arbeit galten, lag es vielleicht nahe, diese Frage zu bejahen. Die aufserordentliche Beliebtheit nicht nur der Komposition, sondern der Gestalt des Fisches überhaupt, in der langobardischen und in der merowingischen Kunst scheint es zu bestätigen. Dennoch ist längst eine Entlehnung darin erkannt worden.[4]) Nicht

[1]) Hampel, a. a. O. S. 127 und 145; P. Clemen, a. a. O. S. 14 ff; Kondakow, Tolstoi und Reinach, a. a. O. p. 507.

[2]) Damit scheint mir die Formentwickelung dieses Helmtypus parallel zu gehen, und hat von der in dem vorstehenden waffengeschichtlichen Aufsatz offen gelassenen doppelten Möglichkeit meines Erachtens die Umbildung der konischen in die rundlichere Form durch die an solche Helme gewöhnten Germanen (s. S. 211) die ungleich gröfsere Wahrscheinlichkeit, da die Funde, je weiter sie vom Osten, d. h. dem Ausgangspunkt dieser Art von Spangenhelmen (Sassanidenhelm!), entfernt sind, desto stärkere Rundung und statt des geschweiften einen eckigen Spangenschnitt zeigen (vergl. Fig. 3 u. 4), der bei den angelsächsischen Exemplaren den rechten Winkel erreicht.

[3]) Doch leben auf diesen auch einzelne der älteren antikisierenden Elemente, wie der Seebock, noch fort; vergl. Baudot, Sépultures de l'ép. mérov. — Mém. de la comm. des ant. du dép. de la côte d'or, 1857—1860, pl. XXVI, 6.

[4]) S. Müller, Die Tierornamentik im Norden, S. 24, rechnet die Gruppe schon zu den aus der römischen Kunst aufgenommenen Elementen.

die Nordsee, sondern das Schwarze Meer hat das Naturbild geliefert, nicht die noch in primitiven Kunstanfängen stehenden germanischen Stämme, sondern die schon zu höherer Kulturform aufgestiegenen griechischen Kolonien am Pontus haben es zur Kunstschöpfung erhoben.[1]) Kyzikos, Sinope, Istros und Olbia, lauter Pflanzstätten des ionischen Milet,[2]) führen es als Münztypus zum Teil bis in die römische Kaiserzeit hinein. Im Norden sind es Goldarbeiten,[3]) auf denen uns die Gruppe allein begegnet, und unter ihnen nehmen die Hörner von Gallehuus für uns wieder die erste Stelle ein. Die Darstellung ist auf ihnen mehrfach belegt: zweimal auf dem einen als Stempelbild, einmal auf dem zweiten Horn in gepunzter Ausführung. Beide zeigen in der Wendung nach links Übereinstimmung, ersteres aber auch in den Formen eine unverkennbare Verwandtschaft mit den Münztypen. Nur ist die Gruppe etwas starr und der Fisch im Verhältnis zum Vogel etwas grofs geworden. Im richtigeren Gröfsenverhältnis, zugleich jedoch wieder in viel unmittelbarerer, unantiker Bildung erscheinen sie in der Punzarbeit des zweiten Hornes. Eine weitere überraschende Beobachtung scheint vollends dem hier bestehenden Zusammenhange die Bedeutung einer vom antiken Urtypus noch nicht allzuweit entfernten Nachahmung zu sichern. Wir finden nämlich auf dem einen der Hörner auch einen Mannstier, oder — wenn die alten Abbildungen täuschen sollten,[4]) — einen Stier, Widder oder Ziegenbock, der auf dem Fische steht. Alle diese Verbindungen aber sind auf den alten Münzen von Kyzikos vertreten[5]) und dürften dort auch noch in späterer Zeit sich in emblematischer Verwendung erhalten haben. Da sie weder anderwärts in der griechischen noch in der Barbarenkunst nach-

---

[1]) A. Vofs, a. a. O. S. 411 auf Grund der schon von P. E. Müller, Antiquarische Untersuchungen u. s. w. S. 87 und C. Wiberg, Der Einflufs der klassischen Völker auf den Norden durch den Handelsverkehr S. 95 gegebenen Hinweise.

[2]) In erster Linie kommt Istros in Betracht, das den Stempel noch in der Kaiserzeit führt und 238 n. Chr. von den Goten zerstört wurde; Behrendt Pick, Die antiken Münzen Nordgriechenlands, S. 150 und Taf. II, 20—26 und III, 1—4 und 10; vergl. Beschreibung der antiken Münzen im Königlichen Münzkabinet (Berlin) S. 14 ff. und 38 sowie Brit. Mus. Cat. numm. Moesia, pl. III, 12 und p. 19, 6. Auch ist die Gruppe hier manchmal dem Typus der Hörner durch die auffallende Gröfse des Fisches besonders ähnlich (Münze der Tranquillina). Für Sinope vergl. a. a. O. Pontus, pl. XXII, 1—7 und p. 96; für Olbia Imhoof-Blumer und Keller, Tier- und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen des klassischen Altertums, S. 30 und Taf. V, 11 und 12 und **Бурачковъ, Общій кат. монетъ.** Odessa, 1884 (russ.), Taf. I, 3—5 und 6—8; für Kyzikos Numism. Chronicle 1887, pl. VI, 13—16 und p. 119 ff. Als Münzbild hat zwar keine dieser drei Städte den Typus bis in die Kaiserzeit bewahrt, doch wird das Emblem sich wohl in dekorativer Verwendung auch da noch lange erhalten haben, namentlich in Olbia, wo es geradezu als Stadtwappen galt; Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Österreich-Ungarn VI, Taf. 3. — Milet selbst kennt ihn nicht. Im Westen kommt er vereinzelt in Agrigent vor; Imhoof-Blumer und Keller, a. a. O. S. 28, Taf. IV, 31. Die numismatischen Nachweise verdanke ich Herrn Dr. H. Gaebler.

[3]) Zusammengestellt bei S. Müller, a. a. O. S. 24 A. und A. Vofs, a. a. O. S. 411.

[4]) Die Abbildungen zeigen den Kopf nur undeutlich und lassen daher Zweifel übrig. Doch hat die Petersburger Kopie, wie ich aus einem mir von Herrn Konservator E. von Lenz liebenswürdigerweise übersandten Facsimile ersehe, einen bärtigen Profilkopf, der recht gut dem des Mannstiers nachgeahmt sein kann, wenn auch der Lockenschmuck im Stile des XVII.—XVIII. Jahrhunderts viel üppiger entwickelt ist (schwerlich erst nach der Abbildung).

[5]) Vergl. Numism. Chronicle 1887, pl. V, 29—31 (Mannstier vollständig und als Protome), 15—17 (Stier), 24 und 25 (Widder), 26 und 27 (Bock). Übrigens erscheint zum mindesten der Körper des Stiers durch die Petersburger Kopie gesichert.

zuweisen sind, bleibt eine solche Herkunft die nächstliegende Annahme. Das bietet dem schon von A. Voſs angedeuteten Gedanken, daſs es asiatische Goten waren, bei denen manche Typen[1]) des Denkmälerkreises der Hörner und des Silberkessels aufgekommen sind, um dann von den in Mösien angesiedelten Stammesgenossen übernommen und nord- und westwärts getragen zu werden, eine neue Stütze. Der Münzverkehr reicht zur Erklärung einer Aufnahme sämtlicher Typen nicht aus, mögen die Goten auch von Olbia und Istros schon den allgemeiner verbreiteten Stempel erhalten haben. Eher darf man an die Raubfahrten erinnern, welche die Goten bereits in der ersten Zeit ihrer Niederlassung am Schwarzen Meer bis nach Nicomedia und Thessalonike, also wohl auch nach Kyzikos führten.[2])

Allein mit seiner ersten Entlehnung ist noch nicht die merkwürdige barbarische Stilisierung erklärt, in der uns das Bild des Vogels mit dem Fische auf dem Helme vorliegt. Ist auch schon auf den Goldhörnern eine Abwendung von dem antiken Kunsttypus fühlbar, so hat doch selbst die gepunzte Darstellung auf dem zweiten Horn nicht die geringste stilistische Verwandtschaft mit der Auffassung des langobardischen Künstlers. Höchstens die einzeln und paarweise auf demselben Horn eingepunzten Fischgestalten nähern sich mit ihren mitunter stark absetzenden Köpfen und schwach geteilten Schwänzen denjenigen unseres Denkmals. Noch weniger ähnlich sind diesen die etwas feiner gebildeten Fische des Sigmaringer Helmes.

Bei den Vögeln des letzteren hingegen ist die Verwandtschaft unverkennbar. Obwohl das Gefieder und der anliegende Flügel durch verschiedene Art der Punzierung angedeutet ist und der Kopf weder die unförmliche Gröſse noch den krummen Schnabel der langobardischen Darstellung hat, stimmt die Silhouette in dem fischähnlichen Umriſs bereits mit ihr nahezu überein. Wir besitzen jedoch gerade im alamannischen und weiter im fränkischen Bereich auch die allernächsten Parallelen für jene Stufe der vollendeten Umstilisierung der Vogelgestalt,[3]) und zwar in den Fibeln der bekannten Inkrustationstechnik mit Granaten oder ihrem Surrogat, dem Zellenglasemail. Dagegen ist in keinem derartigen Funde die vollständige Gruppe vertreten, was die umgekehrte Vermutung, daſs in ihnen das Urbild zu suchen sei, von dem der Typus unseres Helmes abhängt, von vornherein ganz unwahrscheinlich macht. Offenbar ist also zu der verkümmerten Bildung, in der uns schon auf dem Sigmaringer Helm der Vogeltypus entgegentritt, ein fremdes Element hinzugekommen, wodurch erst die neue, fraglos charaktervollere, zugleich jedoch viel ornamentalere Form entstanden ist. Der Einfluſs einer ganz anders gearteten, teils derbnaturalistischen, teils wildphantastischen Tierornamentik, deren Ursprung weit im sibirischen Osten liegt und die sich über den Kaukasus bis nach Ungarn verfolgen läſst,[4]) macht sich hier bemerkbar. In ihr

[1]) A. Voſs, a. a. O. S. 413.

[2]) Dahn, Urgeschichte der germanischen und romanischen Völker 1, S. 228 ff.

[3]) Baudot, a. a. O. p. 267 und 281, pl. XXVI, fig. 1—5 und 19 (aus Brochon) und pl. XXVII, fig. 11 (aus S. Sabine) sowie der Fisch fig. 3; Lindenschmit, Altertümer unserer heidnischen Vorzeit I, Heft 2, Taf. VII, 13; Heft 12, Taf. VII, 15 und Taf. VIII, 13; Heft 8, Taf. VIII, 10—13; Römisch-germanisches Zentralmuseum, Taf. VI, 10—20.

[4]) Kondakow, Tolstoi und Reinach, a. a. O. p. 330 ff. Einen Fall besonders deutlicher Übereinstimmung bietet das Vorkommen eines Raubtiers von sonderbarer Mischbildung in derselben lauernden Stellung, wie auf sibirischen Funden auf einer Gürtelschnalle aus den Gräbern von Keczthély am Plattensee; W. Lipp, Ungar. Revue Bd. VII, 1887, S. 271, Fig. 184 und 185; Hampel, A Régibb Középkor Emlékei Magyarhonban Bd. I, 1894, Taf. CXII; vergl. Kondakow, Tolstoi und Reinach, a. a. O. p. 399. Ich kann Hartmann, a. a. O. S. 32 nur darin

ist ein Vogelkopf mit grofsem krummem Schnabel, der eine Verbindung mit verschiedenen anderen Tierformen eingeht, und in den Originalarbeiten meist auch mit Ohren ausgestattet erscheint, besonders beliebt. Ungarische Funde weisen ihn in rein ornamentaler Zusammensetzung[1]) auf, bieten aber auch einen Anhalt dafür, dafs die Fisch- und Vogelgruppe daselbst vertreten war und eine mit unserer Darstellung sich berührende Abwandlung erfuhr. Eine allerdings etwas jüngere Bronzeplatte von freier Komposition zeigt uns den Adler schon im Begriff, dem herumgedrehten Fisch den Bauch aufzuschlitzen,[2]) also diesen in derselben Lage wie auf dem Helm. Wichtig ist, dafs auch in Ungarn die Inkrustationstechnik sich mit jenem Vogelkopf vereinigt. Da in der Verbreitung der letzteren nach der heute ziemlich allgemein anerkannten Anschauung die Goten eine Hauptrolle gespielt haben,[3]) so dürfte sich schon bei ihnen jene Umprägung des altüberkommenen Motivs in eine neue Stilform vollzogen haben. Als ein verbindendes Mittelglied, das diesen Schlufs bestätigt, schiebt sich jetzt, sowohl in technischer wie (mittelbar) in geographischer Beziehung, die Darstellung des Langobardenhelmes zwischen die Typen der nordischen Funde, dieser fernen Ableger der älteren pontischen Gotenkunst, und der westgermanischen Schmuckstücke ein. Dafs die Inkrustation dem langobardischen Schmuck nicht fremd geblieben ist, lehren manche Grabfunde, wie sie auch die Bekanntschaft mit dem oben angeführten Vogelkopf bestätigen.[4]) Die Fisch- und Vogelgruppe und ihre Elemente aber führen noch in den langobardischen Miniaturen ein reiches Nachleben.[5])

---

beistimmen, dafs in diesen Grabfunden nicht langobardische Kunsterzeugnisse zu erkennen sind, da alle sicheren Anhaltspunkte dafür fehlen, möchte sie aber auch nicht mit Clemen, a. a. O. S. 23 für gotisch halten. Die starke Beimischung asiatischer Elemente legt es nahe, in dem Reitervolk, dem diese Gräber gehören, die Hunnen zu vermuten; Lipp, a. a. O. S. 362 und 365 (Chronologie der Münzfunde). Doch ist die Ornamentik sichtlich eine gemischte und beruht zum Teil noch auf provinzieller römischer Kunstübung; Lipp, a. a. O. S. 359 ff. und Virchow, Zeitschrift für Ethnologie, 1887, S. 522.

[1]) Hampel, a. a. O. Taf. XLV, und Riegl, Spätrömische Kunstindustrie, Taf. XII. Mit Recht erkennt wohl Kondakow, a. a. O. p. 506 in dem durch Granaten in Goldfassung gebildeten dreieckigen Schmuckstück das stilisierte Motiv der Traube. Diese geometrisierte Auffassung der letzteren wirkt eben in der langobardischen Kunst nach (s. o. S. 226). Vielleicht sind auch die beiden symmetrisch daran befestigten Vogelköpfe vom altchristlichen symbolischen Bilde herübergenommen und trotz ihrer barbarisierten Form nicht rein ornamentalen Ursprungs.

[2]) Hampel, a. a. O. Taf. LXIX aus der Umgebung von Szegedin; vergl. Vofs, a. a. O. S. 411.

[3]) Hampel, Der Goldfund von Nagy Szent Miklós, S. 137 ff.; Clemen, a. a. O. S. 25 ff. Mit dem neuesten Versuch von A. Riegl, a. a. O. S. 180 ff., diese Techniken aus der antiken Kunstübung abzuleiten, mich auseinanderzusetzen, darf ich an dieser Stelle um so eher verzichten, als selbst Riegl, a. a. O. S. 181 zugiebt, dafs die Vorstufe der Granateninkrustation in den sibirischen Funden, denen die hier in Betracht kommenden Typen entstammen, vorliegt und die Frage der Ausbreitung dieser Verzierungskunst dadurch kaum wesentlich verschoben wird.

[4]) Vergl. die Grabfunde von Testona und Cividale, unter denen die vogelköpfige S-förmige Schnalle (Fibel) ebenso wie in ungarischen und merowingischen vertreten ist; de Baye, a. a. O. pl. VI, 1 und 2; Zimmermann, a. a. O. S. 4; Venturi, a. a. O. p. 42; Clemen, a. a. O. S. 42.

[5]) Vergl. die Initialen jüngerer langobardischer Handschriften, die wieder mit merowingischen übereinstimmen, bei Westwood, Paläogr. sacra Lomb. Mscr. fig. 1. Hier ist die Stilisierung bereits eine gefälligere, dagegen erinnert noch ein Initial der Orosiushandschrift in Laon (VII. Jahrh.) mehr an den ornamentalen Typus des Helmes; Fleury, Miniat. et orn. des mscr. de la Bibl. de Laon I, pl. 3, n. 2. Für langobardisch wird man wohl auch wegen der Hineinziehung des Fischbildes in die menschliche Gestalt die von Goldschmidt, Repertorium für Kunstwissenschaft, 1900, S. 265 ff. behandelte älteste italienische Psalterillustration halten müssen.

Der dargelegte Zusammenhang wirft ein Schlaglicht auf die Kultureinflüsse, denen die Langobarden während ihrer Niederlassung im Osten und Westen der Donau ausgesetzt waren, und ist vielleicht nicht ohne Bedeutung für die Fragen,[1]) die ihre Wanderungssage dem Geschichtsforscher aufgiebt. Uns mufs er in der Vermutung bestärken, dafs die Tiertypen des Helmes von Giulianova ihre eigentümliche Ausprägung in der Berührung mit osteuropäischen und asiatischen Formen erfahren haben, worauf schon einzelne nach Osten weisende Analogien hindeuten.[2]) Seine rückwärtigen Beziehungen sind damit erschöpft. Es erübrigt noch, das Fortleben dieser Auffassung der Tiere in der späteren langobardischen Kunst ins Auge zu fassen. In der That springt ihre prinzipielle Übereinstimmung mit der Art, wie die vierfüfsigen Tiere in Denkmälern der langobardischen Steinplastik dargestellt werden, auf die zum Teil schon hingewiesen wurde, in die Augen. An den Ciborien von S. Maria in Valle und Aquileja, dem Taufbrunnen in Cividale, Reliefs[3]) in Grado, Zara u. a. m. findet sich die Wiedergabe der Vorderbeine mit falsch sitzenden oder ohne Gelenke, das starke Emporwerfen derselben bei einzelnen Vierfüfslern, die übertriebene Knickung der Hinterbeine, eine ähnliche Klauenbildung und eine entschiedene Hinneigung zur flachgeprefsten Silhouette. Alles das beruht nur auf einer verschärften und zur Manier gewordenen Wiederholung gewisser Eigentümlichkeiten, die wir bereits an dem Helm von Giulianova beobachten. Demgegenüber darf es nicht befremden, dafs wir verhältnismäfsig wenige genauere Übereinstimmungen in den einzelnen Tierfiguren aufweisen konnten. Die Verschiedenheit der Techniken und, ich nehme keinen Anstand es auszusprechen, die gröfsere Freiheit und künstlerische Frische der Darstellungen des Helmes, in denen sich eine noch im Flufs begriffene ursprünglichere Kunst ausspricht, machen das erklärlich. Je mehr die Roheit der Bilder den ersten Eindruck bestimmt,

---

[1]) Dafs der langobardische Helm einen fortgeschritteneren Dekorationsstil aufweist als der alamannische (Sigmaringer), ist deshalb so bedeutungsvoll, weil es dem geschichtlichen Gange der Völkerwanderungsbewegung durchaus entspricht. Die Langobarden sind, wie schon Virchow, a. a. O. S. 522 bemerkt, nur einer im mittleren Donaugebiet sich behauptenden barbarischen Mischkultur eingereiht worden, und zwar ihrer späteren Schichtung. Sie gehören hier zu den jüngsten Ankömmlingen. Im letzten Viertel des IV. Jahrhunderts hatten sie ihre Stammsitze an der Unterelbe verlassen und erreichten nach längerem Aufenthalt in Böhmen erst nach der Vernichtung der Rugier durch Odoaker, 488 n. Chr., die Donau. Sie gelangten bald darauf ins »Feld« (Marchfeld?), in die ungarische Niederung aber erst nach Besiegung der Heruler im Jahre 508 n. Chr., um 526 die Donau zu überschreiten und sich in Steiermark und Krain niederzulassen, von wo sie im Jahre 568 nach Italien eindrangen; vergl. Virchow, a. a. O. S. 508 und 572; Borowsky, Die Urgeschichte der Langobarden, Ungarische Revue 1886, S. 202 ff.; Hartmann, a. a. O. II, S. 7 ff. Mit den Hunnen waren sie allerdings schon zu Attilas Zeit vorübergehend in Berührung gekommen; Borowsky, a. a. O. S. 212.

[2]) Vergl. aufser dem oben erwähnten Vogelkopf die den merowingischen sehr ähnliche kaukasische Schnalle mit dem Pferde und die Hirsche auf dem Diadem von Nowo-Tscherkask bei Kondakow, Tolstoi und Reinach, a. a. O. S. 471 und 490.

[3]) Vergl. die oben angeführten Beispiele Cattaneo, a. a. O. sowie die Holztruhe von Terracina bei Venturi, a. a. O. p. 105 ff. Solche Züge begegnen uns auch an den symbolischen Tiergestalten der von Goldschmidt veröffentlichten Psalterhandschrift, a. a. O. S. 268 ff. Weitere Analogien bieten bereits die Goldbrakteaten, an deren Entstehung im Norden zwar S. Müller, Nordische Altertumskunde, S. 193 noch festhält, deren Ausgangspunkt aber schon Hampel, Der Goldfund von Nagy-Szent-Miklós, S. 169 wiederum bei den Goten sucht; vergl. Worsaae, Mém. de la soc. des ant. du Nord, 1866—1871, pl. 17 (XX), 2 und 3; pl. 22, (XXV) 2; pl. 23 (XXVI), 12.

desto stärker müssen ihre Vorzüge betont werden. Selbst dem flüchtigsten Betrachter kann die Lebendigkeit in der Bewegung der Tiere nicht entgehen, und niemand wird leugnen, dafs einzelne von ihnen, wie das Wildschwein, der Bär und vor allem der Ziegenbock mit dem zackigen Kontur seines Kopfes und seiner herabgebogenen Schnauze, durch die Mittel dieser Technik charakteristischer kaum dargestellt werden konnten. Der Meister hat diese Technik aufs vollkommenste ausgenutzt und selbst auffallendere Besonderheiten der Einzelform durch die Strichführung, durch die Anwendung einer Art von Gravierung und durch gelegentliche Beschränkung der Zeichnung auf den blofsen Aufsenkontur, z. B. bei den schwach oder unbehaarten Teilen, auszudrücken gewufst. So sind die schwammigen Hautfalten an den Beinen des Wildschweins nicht übersehen, sein Borstenkamm, die Mähne des Pferdes und des Löwen, die noch vor der Brust herabhängt, sind treffend angedeutet, in der Wiedergabe der Klauen und Hufe ist volle Wirklichkeitstreue gewahrt, beim Pferde z. B. die Afterzehe nicht vergessen. Durchgängig sind die glatteren Köpfe unschraffiert belassen. Nur in den Vogel- und Fischtypen wirkt die ornamentale Typik mit ungebrochener Kraft noch nach. In der Folge hatten die Künstler, besonders die Steinmetzen, sich mit den vorhandenen Tierfiguren der klassischen Kunst auseinanderzusetzen. Ihnen sahen sie die plastischere Durchbildung der Formen ab. Dafs sie trotzdem an der eigenen derberen Zeichnung und vor allem an den Bewegungsmotiven festhielten, die sie sich schon so früh angeeignet hatten, entspricht durchaus der von sicherem Selbstbewufstsein getragenen ablehnenden Haltung dieses nicht allzu fein organisierten, aber kerngesunden germanischen Stammes gegen die antike Kultur. Seine primitiven Typen haben für die mittelalterliche Kunst Italiens den Sauerteig gebildet, der nach ihrer Vermischung mit der reichen, aber verblafsten Formenwelt der Antike ein Neues entstehen liefs, — die romanische Tierplastik. Denn diese geht im wesentlichen doch nur aus der Fortbildung der langobardischen, unter dem Nebeneinflufs neuer, vom byzantinischen Osten kommenden Anregungen hervor. Ihre Typen lassen sich auch in Fällen, für die der Helm von Giulianova kein Beispiel bietet, durch langobardische Mittelglieder auf solche aus dem Kunstkreise des Silberkessels von Gundestrup zurückführen.[1]) Man hat bisher vielleicht sogar mit einer gewissen Übertreibung als den eigenartigsten und wohl einzigen Beitrag der Langobarden zur frühmittelalterlichen Kunst Italiens die Bandornamentik betrachtet.[2]) Jetzt wird es durch die uns wiedergeschenkte, rein volkstümliche Arbeit des Waffenschmieds klar, dafs auch die Tiergestalten, welche so häufig jene Bandverschlingungen begleiten, nicht etwa nur aus einer Vergröberung der antiken Typen, sondern aus der Entfaltung eines mindestens ebenso bedeutsamen, von den Langobarden mitgebrachten Keimes der Kunstthätigkeit hervorgegangen sind. Die Genesis des romanischen Stils aus der Kunstanschauung der barbarischen Völker Mitteleuropas, in dem Lande, dem der reichste Anteil des Kunsterbes der Antike verblieb, tritt in ein helleres Licht. Dafs jene Kunstanfänge im letzten Grunde wieder keine völlig unabhängige Neuschöpfung der Langobarden oder Goten darstellen, soll um so williger anerkannt werden. Nicht im Erfinden allein, auch im Erfassen, Um- und Ausgestalten

[1]) Das gilt besonders von dem Greifen mit dem rundlichen Kopf und den Vogelkrallen, wie er z. B. auf der oben erwähnten Holztruhe und ganz ähnlich an einem Pfeilerkapitäl von S. Ambrogio in Mailand vorkommt; vergl. Zimmermann, a. a. O. S. 15 ff. Ebendahin weist der Typus des Edelhirsches zurück (s. S. 229[7]), den der Kessel auch mit eingeknickten Beinen zeigt; A. Vofs, a. a. O. S. 383 (Fig. 8).

[2]) Ein Flechtmotiv, wie es sich z. B. am Portal von S. Antimo (Phot. Alinari Nr. 9265) vorfindet, weist der Petersburger Helm auf (s. Fig. 11).

kommt das persönliche wie das ethnische »Kunstwollen«, um einen neu herausgearbeiteten Begriff mit dem für ihn geprägten Ausdruck zu benennen, zur Verwirklichung.

Es würde uns kaum befremden, wenn die Langobarden an der höchsten Aufgabe der darstellenden Kunst, der Wiedergabe der menschlichen Gestalt, gänzlich gescheitert wären. Verraten doch nicht nur die zeichnerischen Leistungen der Troglodyten, sondern auch technisch und stilistisch ausgereifte Kunstschöpfungen mancher hochkultivierten Völker, wie z. B. der Assyrer, bei vortrefflicher Auffassung der Tiergestalt eine viel schwächere Befähigung zur Menschendarstellung. Zurückgeschreckt sind die Langobarden aber keineswegs davor. Was uns der Helm von Giulianova in dieser Hinsicht bietet, erscheint freilich noch roher als die Wiedergabe der Tiere. War es aber überhaupt nicht entwickelungsfähig? Das ist die entscheidende Frage, die durch die Vergleichung anderer Denkmäler durchaus nicht im ungünstigen Sinne beantwortet wird. Wenn sich auch bei der menschlichen Gestalt keine so fruchtbare Nachwirkung der volkstümlichen Anschauungsweise der Langobarden auf die mittelalterliche Formensprache ergiebt wie bei den Tierfiguren, weil sie nicht in dem Mafse zum dekorativen Kunstgebilde werden kann, so hat doch unverkennbar eine beschränkte Entwickelung auch bei ihr stattgefunden. Das gilt selbst von der abschreckendsten Form der Menschendarstellung auf dem Helme, derjenigen in voller Vorderansicht. Ja zum Beweise, dafs auch in der Kunstentwickelung alles relativ ist, erweist selbst diese Figur sich bereits als eine vervollkommnete Bildung, wenn wir ihren Urtypus daneben halten. Mit den schemenhaften breitbeinigen Männchen mit seitwärts ausgereckten Armen des zweiten Hornes von Gallehuus verglichen, auf die sie unverkennbar im letzten Grunde zurückgeht, besitzt sie eine natürlichere Stellung und Armhaltung und vor allem ohne jeden Zweifel sogar eine gewisse Beobachtung der Wirklichkeit, wie sie dem Meister in der körperlichen Erscheinung und dem Gebaren seines Volksstammes vor Augen stand. Die Standweise ist sichtlich schon hier nicht blofs durch das kindlich unbeholfene Bestreben einer deutlichen Trennung der Beine hervorgerufen. Ist sie doch in der jüngeren langobardischen Kunst in einem ganz bestimmten Sinne festgehalten worden, offenbar weil das überkommene Schema allmählich eine tiefere Bedeutung gewonnen hatte. Wenn wir noch auf einer Miniatur des XI. Jahrhunderts einen langobardischen König in derselben vollen Vorderansicht mit weit auseinandergestellten Beinen und auswärts gedrehten Füfsen Befehle austeilend dargestellt sehen,[1])



Fig. 9. Langobardischer König
Miniatur aus einer Handschrift im
Kloster S. Trinita de la Cava

[1]) Vergl. Essenwein, Kulturhist. Bilderatlas. Mittelalter, Taf. XVI, 2. Die Inschrift läfst in dem Dargestellten Arichis von Benevent († um 640) erkennen, und dürfte die Miniatur mitsamt dem Texte nach einem älteren Codex der Leges Langobardorum kopiert sein.

so soll dieses breitspurige Stehen hier ganz gewifs Kraftbewufstsein ausdrücken. An natürlicher Durchbildung ist die Gestalt der Figur unseres Helmes etwa in demselben Grade überlegen, als diese den Typen des Goldhornes, — das Grundschema ist nicht verlassen. Selten vermögen wir die kunstgeschichtliche Wurzel einer Darstellungsform so weit blofszulegen. Dadurch gewinnt das für den modernen Geschmack unerfreulichste Menschenbild unseres Helmes einen hohen Wert für die kunstgenetische Betrachtung. Es ist aber auch das charakteristischste in der Wiedergabe des Rassen-, um nicht zu sagen des Schönheitsideals, der langobardischen Kunst. Wir kennen längst jenen eigentümlich birnförmigen Umrifs des Kopfes von verschiedenen Denkmälern der langobardischen Steinplastik und Kleinkunst her.[1]) Der anthropologische Typus des Volkes mufs in gewissem Grade durch starkes Hervortreten der Backenknochen und längliches Untergesicht die Anregung dazu geboten haben. Und die langobardischen Künstler schufen darnach, ihrem eigenen Geschmack vertrauend, einen Typus, den sie offenbar für die edelste Bildung des Menschenantlitzes hielten, da sie ihn sogar auf Christus übertrugen. Die primitive Innenzeichnung, welche sich mit der Andeutung von Nase und Augen begnügt, macht es wahrscheinlich, dafs sie ihn schon fertig nach Italien mitbrachten. Wie schon bemerkt, entspricht dem auch die Behandlung des Profils vollkommen. In dem allgemein gehaltenen Umrifs wird nur die Nase stark betont, das Kinn hingegen mit dem Kontur des Halses zusammengezogen. Das mufs gemeingermanischer Kunststil sein, denn in beiden Ansichten des Kopfes verfahren noch jüngere Denkmäler, so vor allem ein angelsächsisches Runenkästchen, ganz ähnlich.[2]) Trotz dieser Unvollkommenheit und trotzdem die Proportionen bei den anderen beiden Figuren unseres Helmes nicht besser, beim Kreuzträger vielmehr entschieden noch unbefriedigender ausgefallen sind, wird man in ihnen vielleicht noch eher ein gewisses künstlerisches Vermögen anerkennen, einzig und allein, weil sie Bewegung haben. Beide Bewegungsmotive sind in der That aller Beachtung wert. Wir brauchen nicht lange zu suchen, um das Bewegungsmoment, durch das der Gang beim Kreuzträger ausgedrückt ist, in der langobardischen Kunst wiederzufinden. Ein Blick auf das Goldblech im Bargello (Fig. 1) zeigt es uns bei den Männern, die die Helme tragen, in etwas lebhafterer Auffassung. Aus der reinen Vorstellung, d. h. aus dem subjektiven Bewufstsein des Schreitenden und aus der durch unser Zeitauffassungsvermögen bedingten Beobachtung heraus ist es geschaffen, ein Sammelbild. Eine Stellung, in der bei so starker Hebung des vortretenden Beines das Gewicht des Körpers noch ganz auf dem zurückgestellten ruht, ergiebt sich nicht bei der Zerlegung der einzelnen Stadien des Gehens durch den Momentphotographen. Nicht sowohl deshalb finden wir eine solche Stellung nie auf einer hohen Entwickelungsstufe der Kunst, sondern weil sie für das reifere ästhetische Gefühl gegen das (Lessing'sche) Gesetz von der Wahl des fruchtbaren Augenblicks verstöfst, von dem trotz aller (nicht ganz unberechtigten) Abneigung gegen ästhetische Grundsätze selbst unsere moderne Kunst, soweit sie nicht blofs Experiment ist, beherrscht wird, — dagegen wohl in ihren Anfängen.[3])

---

[1]) Vergl. den Altar des Pemmo und das Matthäussymbol auf der Brüstungsplatte am Taufbrunnen in Cividale, das Silberkreuz im dortigen Klosterschatz und das sogenannte Kreuz des Gisulf; Venturi, a. a. O. p. 59 u.; Cattaneo, a. a. O. p. 88; Phot. Wlha N. 3144.

[2]) Graeven, Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinbildwerke, Serie II, Nr. 22; vergl. auch Stephens, a. a. O. I, S. 471 und II, 478.

[3]) So ist auf der Françoisvase beim Reigen der das Land betretende Mann dargestellt (Wiener Vorlegeblätter, Neue Serie 1888, Taf. III). In der archaischen schwarzfigurigen Malerei

Die langobardische hat es im Bargellorelief festzuhalten versucht, als sie bereits der Antike eine bessere Durchbildung der Einzelform abgelernt hatte. Dasselbe Denkmal bietet uns in den Gestalten der Huldigenden gleich noch einen ganz analogen Fall. Auch dieses dem Steigen ähnliche Ausschreiten — denn an wirkliches Steigen ist hier nicht zu denken — ist ein in demselben Kunstkreise typisches Bewegungsmoment, das selbständiger Beobachtung entspringt[1]) und sogar sein konkretes Gegenbild — allerdings nur im eiligen Laufe — in der photographischen Momentaufnahme findet. Es ist aber nicht etwa mit dem schnellen Gange zu verwechseln, in dem der Jäger auf unserem Helme begriffen ist, wie der nachflatternde Zipfel seines Rockes anzeigt. Vielleicht ist dessen Bewegungsmotiv nur um so interessanter, weil es uns über die langobardische Kunst hinausführt, in deren erhaltenen Denkmälern keine entsprechende Gestalt vorkommt. Zuvor dürfen wir jedoch unsere bisherigen Beobachtungen zu einem zusammenfassenden Schlufs verallgemeinern.

Die Langobarden haben, wie das Bronzeblech des Bargello, unser Helm und andere Denkmäler beweisen, mehrere fertige Schemata der ruhigen und bewegten Menschengestalt nach Italien mitgebracht. Sie haben alsbald nicht ganz ohne Erfolg versucht, diese in ihrem Gesamteindruck erfafsten Bewegungsmotive in einer der Antike abgesehenen plastischeren Ausrundung und naturalistischeren Durchbildung zu höheren Kunstformen zu entwickeln. In jenem Kern aber bleiben sie dabei von der antiken Kunst vollkommen unabhängig. Dafs sich sehr weniges davon längere Zeit hindurch erhalten hat, das meiste hingegen in der Folge aufgegeben wurde, kann nicht befremden. Es erklärt sich aus dem Übergewicht der kirchlichen Kunstübung, die ihre von der Antike abgeleiteten Typen und Kompositionsformen bereits besafs. Ein gewisser Einflufs byzantinischer Vorbilder ist ja schon in dem in voller Vorderansicht thronenden Agilulf, seinen Leibwächtern und auch sonst früh zu spüren. — Doch wie steht es nun mit dem Schreitmotiv des Jägers auf unserem Helm? Für diese stark vorfallende schwere Bewegung mit gebogenem vorgesetzten und geraden zurückgestellten Bein findet sich die allernächste Parallele erst in der ausgehenden karolingischen Kunst



Fig. 10. Aus der Miniatur des Einzugs Christi in Jerusalem der Wiener Handschrift von Otfrieds Krist

finden wir Wettläufer mit hoch in der Luft schwebendem Bein. Später wird diese überlebendige Stellung durch ein weniger momentanes Bewegungsmotiv ersetzt; Schreiber, Kulturhistorischer Bilderatlas. Altertum, Taf. XXII, 3, 5 und 7.

[1]) Man wird es vielleicht vorsichtigerweise vorziehen, darin ein entlehntes, aber mifsdeutetes Motiv der altchristlichen (bezw. -byzantinischen) Kunst zu erkennen. Wie sonderbar nur, dafs auf einem jenseits der Adria in Zara erhaltenen Sarkophag langobardischen Stils bei der Flucht nach Ägypten Joseph in gleicher Weise voranschreitet (Eitelberger, Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler Dalmatiens, S. 135 oder Phot. Wlha 2964). Wer sich leichter mit der Annahme befreundet, dafs die langobardischen Künstler ihre Ausdrucksmittel durch eine Reihe mifsverstandener Entlehnungen als aus dem naiven Darstellungstrieb einer primitiven Naturanschauung gewonnen hätten, möge mir aber auch die Vorbilder für das Schreiten der Männer, welche die Helme tragen, oder gar für das einzigartige Lauf- [bezw. Fliege]motiv der Viktorien auf dem Goldblech des Bargello aus der klassischen Kunsttradition nachweisen.

(s. Fig. 10).[1]) Das besagt zum mindesten, dafs sich hier wie dort eine innerlich verwandte, gleich gerichtete Auffassung ausspricht. Es ist germanische Kunstanschauung. Wenn aber die Langobarden auch dieses Motiv bereits mitgebracht haben, und wenn es dann drei Jahrhunderte später an weit entlegener Stelle wieder auftaucht, so wage ich zu schliefsen, dafs hier nicht nur eine völkerpsychologische, sondern auch eine genetische Verbindung besteht. Auch in der höfischen Kunst der Karolingerzeit lebt neben dem antiken ein volkstümliches Element, sie ist nicht blofs eine abgeschwächte, sondern eine durchaus ethnisch gefärbte Nachahmung der christlich antiken. In der ottonischen Zeit bricht es noch stärker durch. Ist es auch erst in dem Augenblick, als Karls des Grofsen kunstfördernde Bemühungen begannen, ins Leben getreten oder erhebt es sich jetzt nur zu künstlerischer Vollendung? Dafs die Kunst der Langobarden schon vor ihrer Einwanderung in Italien die menschliche Gestalt ins Bereich ihrer Thätigkeit gezogen hatte, wird man nach der Entdeckung des Helmes von Giulianova schwer bestreiten können. Damit wird es aber sehr wahrscheinlich, dafs dieses primitive Kunstschaffen ein viel weiter ausgebreitetes war, an dem auch andere, zum Teil höher stehende Stämme mitbeteiligt waren. Im Westen dürfte die Dekoration der Waffenschmiedetechnik ebenso wenig auf der Stufe des Sigmaringer Helmes stehen geblieben sein. Sie ist wohl als die wichtigste Trägerin der ersten Entwickelung der Zeichnung bei den Germanen anzusehen.[2]) Für die Voraussetzung einer anderen Bethätigung der letzteren besitzen wir so früh keinen Anhaltspunkt. Allein unser Helm beweist, dafs in der Punzierung ein Wachstum des darstellenden Könnens möglich war und stattgefunden hat. Diese Kunstweise ist sogar, mit den Stempeltypen des Silberkessels und der Goldhörner, die mehr mechanisch zu einem Bildganzen vereinigt werden, und vollends mit den verstreuten Tierfiguren des Sigmaringer Helmes verglichen, zu einer reiferen Komposition gelangt. Sie ordnet nicht nur ihre Elemente in kontrastierendem Wechsel, sondern sie vermag auch eine ganze Szene wie die Saujagd zu gestalten. Denn diese hat gewifs nicht erst der Urheber des Langobardenhelmes erfunden. Man erfindet nicht eine Komposition zu dem Zwecke, um sie in einer den gegebenen Raumbedingungen widersprechenden Stellung anzubringen.

Es sind weitausgreifende Rückschlüsse, zu denen unser Denkmal uns geführt hat. Doch was hat es Unwahrscheinliches an sich, dafs die germanischen Völker auf der Grundlage jener an der Peripherie des römischen Reiches verbreiteten barbarischen Mischkultur und -kunst im Laufe des V. und VI. Jahrhunderts, der ersten Blütezeit der deutschen Heldensage, die noch in ihrer mittelalterlichen Umdichtung eine dunkle Erinnerung an den Spangenhelm bewahrt zu haben scheint,[3]) auch im Ausdruck des bildenden Darstellungstriebes eine höhere Stufe erreicht haben sollen.

Es bleibt noch eine letzte Seite unseres Denkmals zu berühren. Neben dem kräftigen Wirklichkeitssinn spricht sich in ihm ein auffallend starker Symbolismus aus. Hierher ist die häufige Anbringung von Baumzweigen, und vor allem die Hinzufügung von Kelch oder Schale zu den Tiergestalten zu rechnen. Die ersteren dienen zum

[1]) Vergl. zu der Abbildung Westwood, a. a. O. Theotisk Mscr. Ähnlich bewegte, nur bedeutend feinere Figuren finden sich auch auf den Canonesarchitekturen des Ebo-Evangeliars; Bastard, Miniatures et ornements des manuscrits françaises.

[2]) Das Verfahren der Punztechnik, die Körperlichkeit der Dinge durch Schraffieren anzudeuten, wirkt offenbar nach in der Vorliebe für »Ausfüllung leerer Flächen durch Zickzacklinien oder grätenartige Bildungen« des Veroneser Psalters und anderer langobardischer Handschriften; vergl. Goldschmidt, a. a. O. S. 272.

[3]) W. Scherer, Gesch. d. deutschen Litt., S. 19 und 25; vergl. Nibelungenlied, Str. 2214 und 2224 (Lachmann).

Teil wohl nur als dekorative Elemente, stellenweise aber sind sie anscheinend zur Bezeichnung des Schauplatzes da (s. oben). Noch mehr gilt das von den Kelchen, und man wird für sie auch nicht mit der Erklärung auskommen, dafs immer wieder eine Beziehung auf die Weihegaben an die Kirche vorliegt. Die symbolische Deutung empfiehlt sich vor allem durch die Art, wie der Kelch vor das Rofs hingestellt ist, da das schon oben erwähnte angelsächsische Runenkästchen dazu ein vollkommenes Gegenbeispiel bietet.[1]) Wir haben es also, wie mir scheint, mit Nachklängen einer Kunstsprache zu thun, wie sie uns aus der Hallstatt-Zeit[2]) bekannt ist, in der die pflanzenfressenden Tiere durch Rankenmotive, die Raubtiere durch Tierschenkel, die sie im Maule haben, charakterisiert werden. Eine entschiedene Hinneigung der langobardischen Kunst zu symbolischer Ausdrucksweise verrät sich überdies auch in manchem anderen Denkmal.[3]) Der Helm von Giulianova steht als ein Zeuge des Eindringens germanischer Bildtypen und germanischer Kunstanschauung in Italien da. Nicht nur vom nationalen, sondern auch vom völkerpsychologischen Standpunkt ist es bedeutsam, dafs sich schon auf dieser primitiven Entwickelungsstufe das für die deutsche Kunst bezeichnende Überwiegen des Gedankeninhalts über den formalen Ausdruck beobachten läfst.

WULFF

[1]) Graeven, a. a. O. (Text) hält hier allerdings den Becher für ein Zubehör des Grabes, das darunter dargestellt ist, doch ist er von ihm durch einen breiten Zwischenraum getrennt. Und darf man bei den Germanen an Libation denken, oder was soll er dort?

[2]) Hoernes, a. a. O. S. 666ff.

[3]) Sie wird mit Unrecht von Grisar, a. a. O. p. 26ff. geleugnet. So bemerkt Goldschmidt a. a. O. S. 273 zu den Tierfiguren des Veroneser Psalters: »Es wird nur ein einzelnes Objekt herausgenommen und isoliert als Symbol wiedergegeben«, z. B. »die gejagte Seele« (mithin eine dem VII. Jahrhundert geläufige Vorstellung!) »in dem Bilde des Hirsches oder der Antilope gezeichnet«. Vielleicht führt eine Nachprüfung des berüchtigten Silberschatzes nun doch zu anderen Schlüssen hinsichtlich seiner Echtheit.



Fig. 11. Sogenannter »Helm Heinrichs des Löwen«
In der K. Eremitage zu St. Petersburg
(Stirnansicht)

AMBROSIUS HOLBEIN ALS MALER

VON EDUARD HIS

War schon der frühzeitige Ruhm Hans Holbeins d. J. Ursache gewesen, dafs man ihm Werke zuschrieb, welche der reifsten Periode seines Vaters angehören, so wurde Ähnliches auch gegenüber den wenigen Bildnissen angestrebt, welche aus der kurzen Lebensdauer seines Bruders Ambrosius auf die Nachwelt gelangt sind. Es ist das Verdienst der beiden Basler Kunstsammler Bonifacius Amerbach und seines Sohnes Basilius, dafs sie einige Bilder desselben in ihre Kunstkammer aufgenommen und als dessen Arbeiten in ihrem Inventar beschrieben haben, so dafs diese uns für andere als Vergleichungsobjekte dienen können. Es sind dies die beiden Knabenbildnisse Nr. 23 und 24 der Basler Kunstsammlung, sowie auch ein dornengekrönter Christus als Schmerzensmann (Nr. 22) nach dem Titelblatt von Dürers grofser Passionsfolge in Holzschnitt.

Letzteren Versuch einer gröfseren Komposition beiseite lassend, beschränke ich mich auf die Bildnisse, indem ich die beiden Knabenbilder als Ausgangsobjekte meiner vergleichenden Kritik nehme.

Denselben auffallend nahestehend scheint mir dasjenige eines jungen Mannes in roter Kleidung und rotem Barett auf dem hellblonden Haar, welches sich in der Galerie zu Darmstadt befindet. Dasselbe trägt zwar die meiner Ansicht widersprechende Unterschrift

H · I · 5 · 1 · 5 · H

in dem dafür weifsgelassenen Rand, allein ich kann solche nicht für intakt halten. Während nämlich das zweite H durchaus unverdächtig ist, scheint das erste demselben durchaus ungleich, krumm und kleiner, mit unsicherer Hand nachgeahmt. Der Händler, welcher die That verübte, war offenbar nicht gewohnt, mit dem Pinsel zu schreiben. War mir diese Thatsache in den wiederholten Besuchen, welche ich im Laufe der Jahre der Galerie in Darmstadt machte, jeweilen aufgefallen, so bestätigt sie sich besonders in einer erst kürzlich (1901) gemachten photographischen Aufnahme, und wird gewifs keinem vorurteilsfreien Beobachter entgehen. Dafs ich übrigens mit meinen Zweifeln nicht alleinstehe, findet sich schon in dem, von dem Veranstalter der 1871 in Dresden stattgefundenen Holbein-Ausstellung veröffentlichten Besprechung derselben ausgesprochen. Die betreffende Stelle lautet: »Nr. 194. Bildnis eines rotgekleideten jungen Mannes; Grofsh. Galerie zu Darmstadt, ist nur von Pietsch als echt erwähnt worden und wird vorläufig noch zu denjenigen Werken zu zählen sein, welche nicht mit voller Sicherheit dem Hans zugeschrieben werden können,



AMBROSIUS HOLBEIN

BILDNIS DES JOHANNES HERBSTER

IN DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG ZU BASEL

sondern möglicherweise dem Ambrosius angehören.« (Die Ergebnisse der Holbein-Ausstellung zu Dresden, Zahns Jahrb., Bd. V, S. 197.) Ähnlich äufserte sich der frühere Grofsherzogl. Galerie-Inspektor, Prof. Rud. Hofmann in seinem Katalog: »Es soll nicht verschwiegen werden, dafs die in erfreulicher Weise fortschreitende Forschung über Holbein, die insbesondere auch darauf gerichtet ist, zu unterscheiden, was seinem Vater und was ihm angehört, es neuerdings in Frage stellt, ob wir es hier mit einem Werke des Vaters — vielleicht auch des älteren Sohnes Ambrosius — oder auch mit einer Jugendarbeit des jüngeren Holbein zu thun haben.«

Diesen vagen Mutmafsungen entgegen erklärt W. Schmidt in seinen »Kritischen Bemerkungen über die Grofsherzogliche Gemälde-Galerie zu Darmstadt« (Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. I, S. 251) das Bild entschieden für ein Werk des Vaters. Diese Attribution würde nun allerdings die beiden H rechtfertigen, wenn dieselben nicht die erwähnte verdächtige Ungleichheit zeigen würden. Diese ist indes nicht allein, was mich hindert, dem von mir sonst sehr geschätzten Kenner beizustimmen. Gegen seine Behauptung spricht namentlich auch die Mittelmäfsigkeit des Bildes, welches mir nicht auf der Höhe der vorzüglichen Porträtköpfe in Silberstift zu stehen scheint, welche in der Basler Kunstsammlung früher für Arbeiten des jüngeren Hans galten, nun aber dem Vater zurückgegeben werden mufsten, da sich herausstellte, dafs sie schon Amerbach in seinem Inventar demselben zuschrieb. Sie bildeten nämlich das eine der beiden Büchlein, die in demselben beschrieben sind: »Zwei Büchlein von HHolbein senior mehrteils mit stefzen.« Dasselbe wurde im vorigen Jahrhundert auseinander genommen, um die Blätter einzeln einzurahmen. Das andere ist noch als Büchlein vorhanden.[1])

Von diesem bestrittenen Bild wende ich mich zu einem, welches gleichfalls die Autorschaft des Ambrosius hatte verleugnen müssen, um als ein Werk des Hans gröfseres Ansehen und, was dabei die Hauptsache war, höheren Wert zu erlangen. Dasselbe befindet sich in der Kaiserlichen Galerie der Eremitage zu St. Petersburg, wo es A. v. Zahn 1872 sah, und mir eine Umrifspause davon sandte. Ich glaubte darin eine Ähnlichkeit mit einer getuschten und leicht kolorierten Zeichnung der Basler Kunstsammlung wahrzunehmen, die mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1517 (siehe umstehende Abbildung) sich als ein sicherer Ambrosius Holbein kennzeichnet. Seit mir aber das Petersburger in guten Photographien zur Anschauung kam, mufste ich den Gedanken an die Identität der Persönlichkeit aufgeben. Dieses ist nämlich, zufolge der auf einer Tafel angebrachten Altersangabe, das Bildnis eines zwanzigjährigen Jünglings, während die erwähnte Skizze im Basler Museum einen wohl um zehn Jahre älteren Mann mit merklich verschiedenem Gesichtstypus zeigt.

Ganz abgesehen von der Urheberfrage interessiert an dem Petersburger Bild die architektonische Umgebung und der landschaftliche Hintergrund. Unter einem von reich verzierten Pilastern getragenen kassettierten Tonnengewölbe steht der Jüngling, mit der Rechten seinen Schwertgriff umfassend, vor einer niederen Brüstung. An der breiten Hutkrämpe haftet ein aus G und F gebildetes Monogramm, vermutlich die Initialen seines Namens. Der Hintergrund bietet den Ausblick auf ein von Wasser

[1]) Diese Porträtköpfe wurden in Lichtdruck veröffentlicht in dem von Sigm. Soldan in Nürnberg herausgegebenen Werk: »Hans Holbein des älteren Feder- und Silberstiftzeichnungen in den Kunstsammlungen zu Basel, Bamberg, Dessau, Donaueschingen, Erlangen, Frankfurt, Kopenhagen, Leipzig, Sigmaringen, Weimar, Wien.« Diejenigen der Basler Kunstsammlung tragen die Nummern: 2, 5, 8, 9, 11, 13, 21, 25, 28, 32, 40, 42, 44, 53, 59, 60, 61, 63, 64, 66, 68, 70, 72, 74.

umgebenes, umfangreiches Schlofs in gebirgiger Landschaft. An der Wölbung der Halle hängt ein Feston, in dessen Mitte ein Schildchen befestigt ist, mit dem Monogramm AB, welches nur auf Ambrosius Holbein gedeutet werden kann. Merkwürdig ist, dafs A. v. Zahn, der, wie oben erwähnt, das Original 1872 in Petersburg sah, aus-



Ambrosius Holbein
Bildnis eines jungen Mannes
Kolorierte Tuschzeichnung in der Öffentl. Kunstsammlung zu Basel

drücklich sagt, dafs dasselbe kein Monogramm enthalte.[1]) Was soll man aus diesen widersprechenden Zeugnissen schliefsen?

Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dafs von diesem Monogramm wenigstens die zwei seitlichen Buchstaben übermalt waren, denn man begreift die Ursache. Dafs sie nun bei der neuesten Restauration des Bildes zum Vorschein kamen und unbeanstandet

[1]) Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. V, S. 198.

stehengelassen wurden, gereicht der Galeriedirektion zum Verdienst, deren lobenswertes Rechtsgefühl dem so vielfach unterdrückten Namen des Malers wieder zu der ihm gebührenden Geltung verhilft.

Was die kurze Dauer der künstlerischen Thätigkeit des Ambros Holbein in Basel betrifft, so findet sich die erste Erwähnung seiner Anwesenheit daselbst in einem Gerichtsprotokoll vom 26. September 1516, und zwar bringt dieses Aktenstück ihn gerade in Beziehung zu dem Mann, dessen Bildnis gegenwärtigem Aufsatz auf der Lichtdrucktafel beigegeben ist. Es ist dies Hans Herbst, gewöhnlich auch Herbster genannt, von Strafsburg gebürtig, aber seit seiner 1492 erfolgten Einbürgerung in Basel der angesehenste Maler daselbst.

Derselbe scheint sich der beiden Brüder Holbein freundlich angenommen zu haben. War es doch bei Anlafs einer Mahlzeit in Herbsters Wohnug »um St. Jakobstag« 1516, dafs nach Aussage eines Knaben, welcher ausgesandt worden war, um Wein zu holen, Herbsters Gäste von einem gehässigen Schneider, welcher dem Knaben begegnet war, »ohnmächtige Schwaben« gescholten wurden, was den in seinem schwäbischen Ehrgefühl verletzten Ambros zu einer gerichtlichen Klage veranlafst zu haben scheint.[1])

Das Verhältnis der beiden Brüder Holbein zu Herbst läfst sich vielleicht so denken, dafs sie in dessen Werkstatt als Gesellen arbeiteten, denn bei der strengen Zunftordnung wäre ihnen wohl kaum gestattet worden, selbständig Bilder zu malen und zu verkaufen, bevor sie in die Zunft aufgenommen waren, was bei Ambros am 24. Februar 1517 geschah und bei Hans erst nach dessen Aufenthalt in Luzern 1519. Letzterer hätte demnach die grofse Passionsfolge auf Leinwand sowie auch die Schulmeisteraushängetafel, ja selbst das Doppelbildnis des bürgermeisterlichen Ehepaares unter der Firma Hans Herbster und in dessen Werkstätte gemalt.

Bei einem solchen Verhältnis drängt sich die Frage auf: welche Stellung nahm Herbst selbst in der Kunst ein? Es existiert seltsamerweise kein einziges Bild, das man ihm auch nur mutmafslich zuschreiben könnte. Wohl aber findet sich im Archiv des Maria Magdalenenklosters »an den Steinen« zu Basel die Bestellungsurkunde eines Altarwerks, welches Herbst für die Nonnen dieses Konvents ausführte und dessen genau vorgeschriebene Anfertigung noch auf die alte gotische Schablone schliefsen läfst. Nicht allein die Gewänder der Heiligen mufsten vergoldet und bruniert sein, sondern sogar die landschaftlichen Hintergründe waren teils vergoldet, teils versilbert vorgeschrieben; z. B.: »Item in der tafel wz von kleidung ist sol als vergult sin, vnd ſant Marien Magdalenen tuch mit brunirtem gold, dz libfarb sin ſoll mit libfarb, dz ander verguldet« u. s. w.[2])

Demnach wäre man geneigt anzunehmen, dafs Herbst von der Stilwandlung, welche die Kunstgeschichte als Renaissance bezeichnet, nicht berührt worden wäre; allein man mufs bedenken, dafs die Maler sich nach dem Verlangen der Besteller richten mufsten und dafs die Nonnen ausdrücklich ein goldgleifsendes Tabernakel verlangt hatten. Damals war übrigens Ambrosius Holbein längst nicht mehr bei Herbst, da er bereits am 24. Februar 1517 das Zunftrecht empfangen und damit die selbständige Ausübung seines Berufs erlangt hatte. Am 6. Juli 1518 kaufte er sogar das Basler Bürgerrecht, und da sich für die Bezahlung der Gebühr sein Landsmann Georg Schweiger verbürgte, so darf man das Bildnis dieses Goldschmieds damit in Verbindung bringen,

---

[1]) His, Die Basler Archive u. s. w., Zahns Jahrbuch, Bd. III, S. 116.

[2]) Vom Verfasser in extenso veröffentlicht im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1866, Nr. 8.

welches die Basler Kunstsammlung besitzt, das nach längerem Schwanken zwischen Hans und Ambros Holbein schliefslich dem letzteren zugeschrieben wurde. Ursache dieser Unsicherheit ist der schlechte Zustand des Bildes, über welches vieles ergangen zu sein scheint.

Was nun das Bildnis des Hans Herbst betrifft, so befand sich dieses in der Sammlung von Lord Northbrooke, wo ich es im Jahre 1880 sah.[1]) Dafs Waagen in seinen Treasures of art in great Britain es für ein Werk des Hans Holbein erklärt, darf um so weniger verwundern, als dieser Kenner damals noch in dem Glauben an die Eignerische Fälschung befangen war, wonach Hans im Jahre 1495 das Licht der Welt erblickte. Immerhin ist das Bild, gesondert betrachtet, eine vorzügliche Leistung. Vor wenigen Jahren gelangte es durch die Bemühung des schweizerischen Gesandten in London, Dr. Chs. Bourcart, in den Besitz der Gottfried Keller-Stiftung, von welcher es der Basler Kunstsammlung überwiesen wurde. Hier in nächster Nähe des im nämlichen Jahr entstandenen Doppelbildnisses des Bürgermeisters Meyer und seiner Ehefrau bietet es nun Gelegenheit zur Vergleichung, und da wird jeder unbefangene Beobachter sich überzeugen, dafs nicht die gleiche Hand beide Werke geschaffen hat, wiewohl eine gewisse Schulverwandtschaft zugegeben werden mufs. Namentlich zeugt dafür die eher phantastische als stilkundige Behandlung mancher ornamentalen Einzelheiten, z. B. die übertriebene Ausladung der Kapitäle u. s. w. Alles erinnert an die zahlreichen Holzschnitte, die von Ambros in Büchern teils aus Frobens Verlag, teils aus Pamphilius Gegenbachs Offizin vorkommen und von welchen manche sein Monogramm haben.

Abgesehen von diesen Merkmalen ist dem Ambros eine gewisse Gepflogenheit eigen, nämlich unter seinen Bildnissen einen Schriftrand zu lassen, so z. B. unter seinen Knabenbildnissen, unter dem Jünglingsbild in Darmstadt, dem Bild in Petersburg, dem Hans Herbst. Überhaupt ist mehr Augsburgische Eigentümlichkeit an ihm haften geblieben, als an seinem jüngeren Bruder, der dem Einflufs seines Vaters kürzer unterworfen war.

Nach 1518 erlischt jede Spur von Ambrosius. Ob er gestorben oder weggezogen ist, bleibt einstweilen noch ein Rätsel.

Besser ist man über die Lebensschicksale des Herbst unterrichtet, da einer seiner Enkel, Theod. Zwinger, ihm in einem seiner Werke: »Theatrum vitæ humanæ« einen pietätvollen Nekrolog widmet. Demzufolge starb Herbst 1550 an der Pest im hohen Alter von 82 Jahren als frommer Christ. Es wird von ihm gerühmt, er habe das Malen aufgegeben, um nicht ferner der Idolatrie fröhnen zu müssen. Ganz so freiwillig ging diese Entsagung nicht von statten. Natürlich war die entschiedene Durchführung der Reformation ein empfindlicher Schlag für die Künstler, und besonders wurde Herbst hart davon betroffen, da er hauptsächlich Kirchenbilder gemalt zu haben scheint. Als daher 1530 diejenigen Bürger, welche nach der neuen Lehre nicht zum Abendmahl gegangen waren, aufgefordert wurden, sich auf ihren Zünften einzufinden, um ihre Gründe anzugeben, benahm sich Herbst ungeberdig und ergofs sich in Schmähreden gegen das Sakrament, wofür er im Gefängnis büfsen mufste. Nach seiner Freilassung wurde ihm auferlegt, nach der Nachmittagspredigt Abbitte und Widerruf vor der versammelten Gemeinde zu leisten.[2])

[1]) In meinen Notizen findet sich die darauf bezügliche Bemerkung: Ambrosius?

[2]) His, Holbeins Verhältnis zur Basler Reformation (Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. II, S. 156).

GIOVANNI PISANO
UND DIE TOSKANISCHEN SKULPTUREN DES XIV. JAHRHUNDERTS
IM BERLINER MUSEUM

VON LUDWIG JUSTI

Die Sammlung toskanischer Bildwerke des XIV. Jahrhunderts im Berliner Museum ist in letzter Zeit durch eine Reihe glücklicher Erwerbungen so vermehrt worden, dafs sie jetzt in hervorragenden Stücken ein Bild der toskanischen Trecentoskulptur giebt, wie es in gleichem Reichtum von keiner der anderen grofsen Sammlungen geboten wird. Es soll im folgenden versucht werden, für diese meist namenlosen Arbeiten Zeit und Ort ihrer Entstehung festzustellen. Freilich finden sich kaum äufsere Anhaltspunkte, so dafs wir nur nach dem künstlerischen Charakter urteilen dürfen; erschwerend ist dabei, dafs die Masse der in Italien erhaltenen Werke nicht genügend durchgearbeitet, dafs die Stilgeschichte nicht sehr klar ist. Die Urkundenforschung ist eifrig bei der Arbeit, zahlreiche einzelne Punkte genau zu bestimmen; wo es sich aber, wie hier, zumeist um Stücke handelt, für die wir kaum je auf urkundliche Erleuchtung hoffen dürfen, kann sich die Stilbestimmung heute noch nicht an allgemein geläufige Vorstellungen wenden.

GIOVANNI PISANO, VERSUCH EINER CHRONOLOGIE

Freilich die bedeutendste Erwerbung dieser Gruppe stellt uns zum Glück auf festen Boden. Es sind die beiden prächtigen Marmorfiguren aus der Sammlung von Beckerath, die Sibyllen von Giovanni Pisano. Über den Meister ist hier nicht zu sprechen, nur die Einstellung in sein Werk ist zu erörtern.

Eine scharfe kritische Behandlung des Künstlers — wie etwa bei Donatello oder Verrocchio — giebt es bisher nur für einzelne Teile seines reichen Werkes: vor allem die sauberen Arbeiten Supinos haben vielfach Klarheit und Ordnung geschafft; von einem Buch, das er vorbereitet, darf man wohl eine gründliche Durcharbeitung des ganzen Gebietes, auch seiner architektonischen Thätigkeit, erwarten. Die Unsicherheit über die Abgrenzung seines Werkes und, innerhalb dieser Grenzen, über die Scheidung von Eigenhändigem und Schularbeit hat auch zur Folge, dafs man keine feste Vorstellung findet von dem chronologischen Aufbau, von der Geschichte seines Stils. Eine solche wäre auch die Voraussetzung für die genauere Beantwortung der so interessanten Frage nach seinen Beziehungen zur französischen Plastik. Es sei uns gestattet, im Hinblick auf die Datierung der Berliner Stücke hier zu skizzieren, wie wir uns etwa die Folge seiner Werke, die Geschichte seines Stils denken. Eine eingehendere Darlegung hoffen wir später einmal zu geben.

Giovannis früheste Arbeiten zu ermitteln, ist wohl ziemlich aussichtslos. Er arbeitete bekanntlich mit mehreren Bildhauern in der Werkstatt seines Vaters Niccolò an der Sieneser Domkanzel, von 1266—1268. Man spricht nun gewöhnlich von einem schroffen künstlerischen Gegensatz zwischen Vater und Sohn — der besteht aber erst, wenn man die frühen Werke des Vaters mit den späten des Sohnes vergleicht. Aufserdem haben dort die verschiedenen Bildhauer so ineinander gearbeitet, dafs nur ganz vereinzelt eine abweichende Behandlung auffällt — z. B. bei der Annunziata —, sonst aber kaum an eine sichere Scheidung der Hände zu denken ist. Die geringere Qualität mancher Partien bei prinzipieller Übereinstimmung (deutlich z. B. in den Köpfen der Sibyllen) macht uns nicht klüger: sie weist nur auf weniger geschickte Mitarbeiter, nicht auf bestimmte Persönlichkeiten. Soweit ich urteilen kann, wurden die einzelnen Stücke nicht den verschiedenen Bildhauern völlig überlassen, vom Entwurf bis zur Vollendung, sondern es wurde gemeinsam gearbeitet, unter der stark eingreifenden Aufsicht des Meisters. — Von dieser Gleichmäfsigkeit der Behandlung abgesehen, beobachtet man leicht Unterschiede, Fortschritte in der künstlerischen Intention, vor allem in der Steigerung und Beherrschung der Bewegung und in der Verfeinerung der Oberfläche. Wenn nun auch Giovanni später gerade in der Entwickelung der Bewegung so überraschende Schritte that, so ist doch hier wohl noch Niccolò als spiritus rector anzunehmen. (Der hier und da angeführte Altersunterschied ist freilich kein Grund dafür, da Giovannis Geburtsdatum auf einer Schätzung Milanesis (Vasari, 1878, I, 319 Anm.) beruht.) Einen starken Fortschritt in derselben Richtung, die wir hier an den einzelnen Teilen beobachten, zeigt nun aber die Kanzel als Ganzes gegen die wenige Jahre früher vollendete Kanzel in Pisa, und wenn Niccolò überhaupt etwas in Siena gethan hat, so mufs er selbst noch in die neue Richtung eingelenkt haben. Die Reliefs in Lucca (meines Erachtens in der Zwischenzeit entstanden) beweisen, dafs er sich mit der grofsen Form, der Nachahmung der Antike, nicht begnügen wollte. Ich glaube also, dafs der plastische Schmuck der Kanzel im wesentlichen auf Niccolò zurückzuführen ist, d. h. die künstlerische Richtung durchaus, und die Ausführung zum gröfseren Teil.

Die Betrachtung des Brunnens von Perugia — 1278 bis 1280 von Niccolò mit Hülfe Giovannis (inschriftlich) und Arnolfos (urkundlich) ausgeführt — kann uns aus solchen allgemeinen Raisonnements herausführen: hier war die Leitung der Arbeiten nicht so energisch (oder die Beteiligung des Leiters nicht so durchgreifend) wie in Siena; die einzelnen Mitarbeiter hatten offenbar, nach Feststellung des Programms und der Verteilung, grofse Freiheit. Es sind daher deutlichere Unterschiede zu bemerken; man hat stets auf selbständige Arbeiten Giovannis hingewiesen, freilich, soweit ich sehe, in allgemeiner Form, nicht für bestimmte Stücke; und auch dann nicht immer richtig.

Die Mehrzahl der Reliefs unten ist flüchtig behandelt, ebenso die meisten Statuetten (nach dem Dom und der Maestà delle Volte zu, dort auch stark verwittert, zwei durch moderne Kopien ersetzt). Die Figuren nach dem Corso zu sind gut erhalten und recht sorgfältig gearbeitet, wenn auch weit entfernt von der sauberen Accuratesse der Kanzelskulpturen; hier wird man am ehesten eine Unterscheidung versuchen dürfen. Es ist wohl vorläufig richtiger, besonders charakteristische Stücke festzustellen, anstatt den Ehrgeiz nach einer erschöpfenden Aufteilung zu befriedigen.

Im allgemeinen führen die Statuetten jene Richtung weiter, die wir von der Pisaner zur Sieneser Kanzel eingeschlagen sehen: Streben nach interessanten plastischen Motiven, nach zusammenfassender Drapierung, nach leichterer Formgebung. Die nahen Beziehungen zur Sieneser Kanzel sind überall deutlich, am deutlichsten bei den drei weiblichen Figuren nach Westen hin, der thronenden mit Füllhorn (Augusta Perusia)

und den beiden stehenden rechts und links (Domina Clusii und Domina Laci), die sich genau mit den Sieneser Sibyllen vergleichen, in der Konzeption fast übereinstimmend, in der Formgebung etwas weiter entwickelt; man wird diese also nach dem vorhin Gesagten dem Niccolò zu geben haben. Von Arnolfo sind vielleicht mehrere steiflinig drapierte Figuren, die mit seinen gesicherten Arbeiten, namentlich etwa dem hl. Dominicus am Orvietaner Monument, zusammengehen: Salomon, Clericus b. Laurentii, Laurentius, Erculanus, Clericus proditor S. Erculani, Moyses.[1])

Am ehesten greifbar und für uns am interessantesten ist die Persönlichkeit Giovannis. Sein künstlerischer Wille macht sich jetzt bemerkbar.

Sicher von Giovannis Hand scheint mir die »Roma capud mundi«, die sitzende Figur nach dem Corso zu: die feine Bewegung, die Drapierung — mit den breiten Falten unten, dem gespannten Mantel auf der Brust — und die Behandlung der Oberfläche stimmen durchaus zu Giovannis nächsten Werken, den Statuen der Sieneser Domfassade. Aufserdem dürfte man ihm wohl noch zuschreiben: den feinbewegten Erzengel Michael (jetzt in der Universität) und die beiden stehenden weiblichen Figuren der »Ecclesia Romana« (links neben jener »Roma«) und der »Divinitas excelsa« (drei Figuren weiter rechts; Reymond in seiner sculpture florentine I 82 giebt die Reihenfolge der Statuetten nicht richtig, auch die Inschriften nicht genau); in zweiter Linie die Victoria magna, Petrus, Paulus; vielleicht auch noch Johannes und Mattheus de Corigia — diese alle aber nicht mit gleicher Bestimmtheit wie jene Roma: die Behandlung ist hier noch etwas kleinlich und unsicher; für Giovanni spricht die interessante Bewegung. — Was er unter den übrigen Statuetten noch gemeifselt haben möchte, hebt sich aus dem Gesamtcharakter der Niccolòschule nicht scharf genug heraus.

Von den Reliefs unten darf man ihm mit Bestimmtheit die Allegorien der freien Künste zuschreiben; sie zeigen schon in jedem Zug die hohe Begabung des grofsen Plastikers. Sehr elastisch ist die Erfindung, die stets neue Einpassung in den Raum, die Projizierung in die Fläche; jede Figur ist anders bewegt und anders drapiert, auch bei ähnlichen Anlässen sind immer neue Faltenführungen gefunden. Dagegen sind die Proportionen, charakteristisch für Giovanni, oft sehr verfehlt, besonders störend bei der Geometrie und der Grammatik. Die thronende Philosophie erinnert in ihrem reichen Ornat noch an Niccolò, aber die leichte Bewegung giebt doch der Figur einen ganz neuen Charakter. In sehr starkem Kontrapost erscheint die Astronomie, zu vergleichen mit den mifslungenen Verdrehungen an der Sieneser Kanzel (Basis der Mittelstütze). In der Komposition am interessantesten sind Grammatik und Rhetorik, die von kleinen

---

[1]) Die Geschichte Arnolfos wird sehr viel klarer, wenn man das Orvietaner Monument nicht gleich nach Brayes Tod (1282), sondern erst in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre oder Anfang der neunziger entstanden denkt. Von Perugia geht er nach Rom. Seine dortigen Werke zeigen deutlich den Einflufs der einheimischen harten, aber grofsartigen (wenig beachteten) Kunst. Das erste Tabernakel, in S. Cecilia (1284), hat in den Figuren noch Nachklänge von Niccolòs Art, aber schon in römischer Formgebung; die architektonischen Details entfernen sich gleichfalls von den pisanischen, ähneln den römischen. Das Tabernakel von S. Paolo (1285), mit einem einheimischen Meister zusammen ausgeführt, giebt dann alle Verhältnisse und Formen gestreckter, die Figuren sind noch römischer in der Behandlung; eine der Eckfiguren ist besonders stark nach der Antike in Typus und Gewandung. So begegnet er uns dann nachher in dem Denkmal von Orvieto. Nach Fumis Hypothese wäre er bis 1295 am Orvietaner Dom thätig, um dann nach Florenz zu gehen. Die Skulpturen, die dort unter seiner Leitung entstanden, wohl mit starker Beteiligung römischer Bildhauer, sollen bei späterer Gelegenheit zusammengestellt werden.

Figuren begleitet sind, namentlich die Rhetorik von feinstem Reiz. — Die Kopfformen, hoch und streng, stimmen zu jenen Statuetten oben. Die Gewandung, die Behandlung der Fufspartie, zum Teil auch des Kopftuchs, weist auf die Sieneser Fassadenfiguren, namentlich auch die leichte und weiche Behandlung der Oberfläche, die sich ganz von Niccolò entfernt.[1])

Von Perugia[2]) geht Giovanni nach Pisa, wo er den Bau des Camposanto beginnt, bis 1283 (vollendet erst 1463). Dann, von 1284—1298, ist er als Dombaumeister in Siena thätig. Hier finden wir ihn wieder in reicher plastischer Thätigkeit. Freilich ein gesichertes und datiertes Werk Giovannis begegnet uns überhaupt erst 1301 in der Pistojeser Kanzel, doch läfst sich nach dem Stil eine stattliche Reihe von Skulpturen auch für die frühere Zeit feststellen.[3])

Unter den erhaltenen und allgemein anerkannten plastischen Arbeiten Giovannis scheint mir ein besonders frühes Stück zu sein, die Madonnenstatuette im Dom zu Prato (Marmor, nicht Silber; leider bis auf die Köpfe stets verhüllt). Man neigt wohl dazu, sie erst um 1320 anzusetzen, weil Giovanni damals als Architekt in Prato beschäftigt war; der Stil spricht jedoch deutlich für die frühe Entstehungszeit (soweit ich nach Kopie und Photographie urteilen darf). Die Figur steht der Art Niccolòs näher als irgend eine andere der anerkannten Arbeiten Giovannis (Abb. 4).

Die Falten sind auf der einen Seite in grofsen, hoch herausgehobenen schmalen Rücken gegeben, die nicht glatt verlaufen, sondern eckig geknickt sind; auf der anderen Seite liegen sie flacher an. Der breite Mantelsaum, ähnlich wie bei Niccolò öfters, läuft unten in ungebrochener Linie quer über die ganze Figur, während Giovanni später diesen Saum als willkommenes Mittel zu feiner Belebung verwendet. — In der Bewegung ist er hier freilich schon über Niccolò hinaus. Zu vergleichen ist die Madonna an der Sieneser Kanzel; sie ist das Beste, was Niccolòs Kunst damals,

[1]) Die Monatsbilder (ikonographisch keineswegs neu und direkt aus Frankreich übernommen, wie Reymond meint, sondern schon vorher in Toskana vorkommend) sind recht geschickt in der Erfindung und könnten vielleicht auch noch von Giovanni sein. Dagegen spricht die Reliefbehandlung: strenge Einstellung in eine flache Reliefschicht, während die sicher von Giovanni stammenden freien Künste mit Vorliebe in Dreiviertelstellung gegeben sind, mit äufserst kühnen Verkürzungen. Für einen sehr begabten Meister spricht jedoch die Beweglichkeit der Erfindung, das geschickte Herausheben einer charakteristischen Bewegung, die originelle Zeichnung, oft mit interessantem Ineinanderschieben der Formen; für Giovanni im besonderen spricht die breite Behandlung der Oberfläche, der Kopftypus und manche Details (z. B. der Ansatz des Ärmels bei mehreren Figuren). Von derselben Hand wie die Monatsbilder sind noch: der Sündenfall (im Nackten Niccolò noch nahe, aber originell in der Komposition, namentlich dem Zusammenbringen der Hände, in der Kontrastierung der Bewegung, wie der Vorder- und Dreiviertelansicht) und die Vertreibung; David und Goliath; die Adler, und namentlich die Simsonszenen: Simson im Schofs der Dalila ist so geschickt ins Relief gebracht, und die Formen sind so durcheinander geschoben, dafs es einem Cinquecentisten alle Ehre machen würde. Vielleicht hätte Giovanni diese Reliefs vor den sieben freien Künsten gearbeitet. — Das übrige scheint von anderer Hand, die steiflinige Rhea Sylvia wie eine Karikatur nach Giovannis freien Künsten.

[2]) Die Fragmente einer Auferstehung, in der Universität zu Perugia, sind nicht von Giovanni, sondern aus dem Quattrocento.

[3]) Das Weihwasserbecken in S. Giovanni fuorcivitas zu Pistoja wird ihm seit Vasari zugeschrieben und gilt als Jugendwerk — wie mir scheint ohne Grund. Es zeigt den Stil der Niccolòschule, aber ziemlich matt und trocken, und mag in der ersten Hälfte der siebziger Jahre entstanden sein.

1266—1268, leisten konnte. Mit ihr geht eng zusammen Fra Guglielmos Madonna an der Bologneser Arca (bis 1267); und auf derselben Stilstufe steht eine namenlose, nicht beachtete Marmormadonna in der Opera zu Orvieto (an der östlichen Schmalwand). Überall in dieser Gruppe finden wir breite volle Formen, in einfacher Zusammenordnung, Giovanni dagegen fafst sofort die Bewegung als Hauptsache — sie ist das erste, was der Beschauer sieht, bei Niccolò die Form, die Ornamente, unter denen man erst nach einiger Zeit der Bewegung gewahr wird. Freilich weifs Giovanni noch nicht alles Einem herrschenden Gedanken unterzuordnen, die Formgebung haftet noch etwas am Einzelnen. Das Motiv selbst, sehr lebendig und liebenswürdig, ist vielleicht noch mehr inhaltlich als rein plastisch gefunden, geht nicht so sehr auf Bewegung und Ponderation wie bei den späteren Werken. — Die scharf umgebogene rechte Hand ist einfach aus der französischen Gotik übernommen, noch nicht selbständig durchgearbeitet wie später. Die Einzelformen, namentlich des Kopfes, stehen denen an der Sieneser Kanzel sehr nahe. — Dies alles, Gewandung, Bewegung, Formgebung, scheint zu zeigen, dafs die Statuette zwischen Sieneser Kanzel und Brunnen von Perugia zu datieren ist, also ungefähr in die erste Hälfte der siebziger Jahre.

Etwa ein Jahrzehnt später entstand ein zweites ähnliches Werk, die Marmorstatuette einer stehenden Madonna mit dem Kinde, im Berliner Museum (Abb. 1. Erworben 1887, besprochen von W. Bode in dieser Zeitschrift 1886, S. 211). Die etwas untersetzten Proportionen teilt sie noch mit der Madonna in Prato. Dagegen sind die Formen, namentlich in der Gewandung, weicher, breiter, haben zumeist das harte, scharfe verloren, was jener noch anhaftete als Residuum aus der Niccolòschule; an Stelle der hohen schmalen Faltenrücken erscheinen solche von rundlicherem, glatterem Profil und weicherer Zeichnung (bis auf einige Stellen, z. B. am rechten Arm). Die Bewegung ist komplizierter zugleich und in durchgehenden Zusammenhang gebracht. Es ist der bekannte gotische Bewegungskomplex, der sich zwar schon bei Niccolò findet, aber nicht plastisch durchgearbeitet wie hier. Die Madonna nimmt den Kopf etwas zurück, um das Kind anzublicken; mit dem linken Arm trägt sie das Kind — diese beiden Momente bedingen das übrige: das Herausbiegen der linken Hüfte, das Zurücklegen des Oberkörpers, die scharfe Scheidung von Stand- und Spielbein. Der rechte Arm bleibt frei und greift in die Gewandung: durch die so entstehenden Faltenlagen wird die Bewegung verdeutlicht oder gröfsere Flächen werden belebt. Die Berliner Madonna ist das früheste Stück von Giovanni, das uns in solcher Anlage bekannt ist — dieses Motiv hat er bei den folgenden Madonnenstatuen nicht mehr aufgegeben, da es für den Plastiker so dankbar war; es ist aber interessant, wie er es stets neu, immer konsequenter, durchformt. In der Berliner Statuette ist die Bewegung noch etwas matt im Vergleich zu den späteren. Wie die rechte Hand ins Gewand greift, ist noch fast eine Verlegenheitsbewegung, bei deren Gestaltung die Verhältnisse des Blocks zu stark mitsprachen. Aufserdem wirken die Formen noch nicht mit jener Schärfe durch die Gewandung wie später: die Füfse kommen nicht gut heraus, die Bewegung der Beine und Hüften ist nur allgemein in der Drapierung angedeutet. Anderes führt schon von der Prateser Statuette hinweg: so die durchdachte Anordnung des Mantels; von der Spange auf der Brust geht er auseinander, das Untergewand zeigend, wird dann aber herübergenommen (wodurch ist nicht klar), mit starken Querfalten die Schofspartie füllend. Das Standbein wird durch kräftige Längszüge betont. Der Fransensaum zieht sich nicht mehr geradlinig über die ganze Figur, sondern nur von einem Bein zum anderen und spielt dagegen auf den überfallenden Gewandmassen rechts und links in vielen Spiralen — also belebend und ausserdem



Abb. 1. Giovanni Pisano (um 1285)
Marmorstatuette der Madonna mit dem Kinde
In den Kgl. Museen zu Berlin

das Statische verdeutlichend. Das Kind greift in den Mantel, der von Marias Kopf herabkommt, zieht ihn nach vorn, und so entsteht hier eine Gruppe von Querkurven, ein Motiv, das Giovanni in der nächsten Zeit gern bringt; zugleich bekommt er durch diese Anordnung des Kopftuches bei der Seitenansicht tiefen Schatten, der Kopf und

Hals vortrefflich einrahmt. Diese Partien geben sich eben bei der Seitenansicht (vergl. unsere Abbildung) am vorteilhaftesten; es ist da von hohem Reiz, wie der Kopf auf dem schlanken beweglichen Hals hervorkommt. Und welcher Reichtum, welche feine Eleganz in den Formen dieses Kopfes! Wie bewegt ist der Umrifs, wie eigenartig sind in ihm die Schläfen, das Kinn abgesetzt. Die Augenbrauen sind schön geschwungen, die Lippen temperamentvoll gezeichnet; der Nasenrücken scharf geschnitten, ziemlich breit, mit einer Einbuchtung vor der Spitze. Alle Gesichtsteile sind in leichter Asymmetrie angeordnet. — Dagegen wirken Kopf und Hals im Profil, d. h. also bei der Hauptansicht des Ganzen, etwas matt, geben wenig Form. Es zeigt sich hier, dafs Giovanni nicht erst in einem genauen Modell das Werk sorgfältig für alle Aspekte vorbereitet hat, er arbeitete vielmehr als echter Marmorkünstler frei in den Block hinein, beim Kopf natürlich von vorn her, und so erklärt sich jenes Versagen in der Seitenansicht. Auch der ganzen Statue sieht man das unmittelbare Herausholen aus dem Marmor an: die ursprünglichen Seiten des rechteckigen Blocks schliefsen sich leicht für das Auge zusammen, man glaubt zu sehen, wie er sich die Hauptlinien auf den Marmor aufgerissen hat, um dann frisch hineinzumeifseln; auf den vier Seiten erkennt man deutlich die ursprüngliche grofse und einfache Aufzeichnung (durch unsere Aufnahme über Eck kompliziert). Ich glaube, er hat nicht einmal ein kleines Modell gehabt, sondern nur eine Federzeichnung als Vorbereitung.

Diese Berliner Statuette mag also um die Mitte der achtziger Jahre entstanden sein, vielleicht noch in Pisa während seiner Thätigkeit am Camposanto, oder schon in Siena.

Hier in Siena finden wir nun Giovanni von 1284 bis zum Ausgang des Jahrhunderts in grofsartigem Mafsstabe thätig als Architekt und Plastiker an der herrlichen Domfassade.

Freilich mufs die Sieneser Fassade zunächst für Giovanni gerettet werden. Man war gewöhnt, sie als sein Werk zu betrachten, bis vor wenigen Jahren Marie Luise Richter in einem kurzen Artikel der Zeitschrift für bildende Kunst (1900, S. 41) das ganze Werk dem Giovanni absprach, in das Dunkel der Anonymität stiefs und für ein Jahrhundert später erklärte. Als Hauptargumente figurieren einige Urkunden, die nach dieser Richtung ausgedeutet werden. Eine von ihnen ist nicht publiziert, wird auch von Richter nicht einmal im Hauptpassus mitgeteilt. Die Sienesen sollen danach 1370/71 beschlossen haben, das Langhaus um zwei Joche nach Westen zu verlängern; wenn sie wirklich diesen merkwürdigen Beschlufs fafsten, so ist damit die Ausführung noch nicht bescheinigt. Die anderen Urkunden sind bei Milanesi zu lesen. Um 1370 wird eine »loggia vescovile« abgebrochen, die zwischen dem Spital und der Westfront der Kathedrale lag; daraufhin soll dann jene Verlängerung des Langhauses eingetreten und die jetzige Fassade erbaut sein. Am 20. Juni 1377 (Milanesi, documenti senesi Nr. 76) wird beschlossen »sopra la faciata dinanzi a lo Spedale, cholà dùe era la logia«; die Ausführung soll geschehen »come è manifesto a tuti i citadini«. Wahrscheinlich die Vollstreckung dieses Beschlusses betrifft die Urkunde vom 29. September desselben Jahres (Milanesi Nr. 78), in der es sich meiner Ansicht nach deutlich zeigt, dafs es sich nur um eine kleinere Arbeit handelt, um Ergänzungen oder Wiederherstellungen an einem Teil der Fassade.[1])

[1]) »Nela facciata«, nicht »per la facciata» heifst es; und wiederum: »chola duve era la logia« — das möchte heifsen: an der Stelle, die von der Loggia verdeckt gewesen war. Die ganze Arbeit (»tuto i' lavorìo che bisognia ne la faciata«) wird einem einzigen Steinmetzen

Auf der anderen Seite sind die Urkunden aus Giovannis Zeit gar nicht mifszuverstehen.[1])

Die sonstigen Argumente kommen nicht in Betracht; am wenigsten jene unbeholfene Malerei eines (jetzt im Palazzo Piccolomini ausgestellten) Bicchernadeckels, auf dem man eine vorläufige Fassade sehen will. Aber auch die verschiedenen Wahrscheinlichkeitsgründe sind nicht durchschlagend.[2]) Wahrscheinlichkeiten giebt es immer nach allen Richtungen — ausschlaggebend ist doch wohl der Stil der Fassade.

Nun sind wir freilich sehr stolz auf unsere Stilkritik und die Sicherheit, die sie uns verleiht; wenn wir aber von einer Urkunde erfahren, so werden wir unsicher. Soweit ich gehört habe, hat man sich wegen der urkundlichen Beweise (ohne sich stets der Details zu entsinnen) damit beruhigt, das ehemals gefeierte Werk Giovannis so gewaltig umzudatieren und jetzt als schlechte, unverstandene Nachahmung der Orvietaner Fassade (seit 1310) zu betrachten.

Wenn nun nicht alle übrigen Bauten des Trecento um halbe Jahrhunderte falsch datiert sind, so, meine ich, gäbe es gar kein anderes Datum für die Sieneser Fassade als das althergebrachte, um 1290.

Schon der Aufbau des Ganzen spricht meines Erachtens deutlich genug für die alte Datierung. Es ist der erste Versuch, eine glänzende Fassade gröfsten Stils mit

---

verdungen, mit genauer Taxe für die wenigen Steinformen, die vorkommen. Glaubt man wirklich, hier an das ganze überreiche Werk denken zu dürfen? Wir wissen doch — wenn wir es uns nicht a priori denken könnten — aus Fumis Forschungen über die Fassade von Orvieto (Archivio stor. dell' arte 1889 p. 185 ff.), welches Heer von Künstlern und Unternehmern an verschiedenen Orten Italiens, welche Fülle von Kontrakten und Aufträgen nötig war zu einem solchen Prachtstück. — Bei einem Posten der Taxe heifst es sogar: »... deba avere de la cornicie che và di sopra, tornata concia chome chela ch'ene«!

[1]) 1284 erhält Giovanni Bürgerrecht und Abgabenfreiheit (Milanesi p. 162). Am 27. Januar 1285 wird Vollmacht zum definitiven Beschlufs über die Fassade erteilt (Milanesi Nr. 15). 1290 werden Giovannis erhebliche Geldstrafen gestrichen, damit er das von ihm begonnene Werk vollenden könne, also nicht etwa irgend einen Teil der Kirche unter Dach bringen, sondern ein besonderes Stück, »per eum inceptum« zu Ende zu führen; »sine quo . . Johanne bene perfici non posset«. — So geht es nun 14 Jahre lang offenbar im gröfsten Stil. 1299 aber verstopfen sich die Geldquellen (Milanesi Nr. 19), im selben Jahre wie Giovannis Weggang (Mil. p. 163) — als Ursache oder Folge? Im März 1299 wird die Zahl der Meister stark herabgesetzt »ita quod expense . . minuantur« (Mil. Nr. 20). Man wird nun die Fassade, so wie sie war, leidlich in Ordnung gebracht haben, 1306 soll der Platz zwischen Kirche und Spital planiert, die Gräber mit Marmor gedeckt werden (Mil. p. 21). — Erwähnt wird die Westfassade im Jahre 1322 (Mil. p. 186): die Konstruktion des Neubaues sei schwächer als die der Westfassade (»facciate anterioris . . . versus hospitale«) — und implicite 1339 (Mil. p. 228): » . . nel fondamento de la facciata nuova del Duomo« (gemeint ist die Fassade nach Süden). Endlich 1357: vergl. S. 258 Anm.

[2]) So dafs der neue Langhausbau heute nicht die Mitte des Doms treffe: das hätte er auch nicht gethan, wenn das alte Langhaus, wie Richter meint, um jene zwei Joche kürzer gewesen wäre — es hätte dann drei statt fünf Joche gehabt, der Chor hat vier, gestimmt hätte es also auch nicht. Übrigens hat man schon 1322 den Neubau des Langhauses (nicht des Chores, wie Milanesi erklärt) einzustellen empfohlen, »quia metis predicte ecclesie, finito novo opere, non remaneret in medio crucis, ut rationabiliter remanere deberet« (Mil. p. 187). — Die natürlichste Erwägung ist doch: sollten die Sienesen um 1370, nach der verheerenden Pest, diese prachtvolle Fassade, die prachtvollste Italiens nächst S. Marco, gebaut haben?

den neuen Formen aufzubauen.[1]) Man merkt deutlich, wie es an Routine fehlt und wie noch die Anschauung älterer Monumente nachwirkt. Das mächtige Portalgeschofs schliefst mit einer kräftigen Horizontalen ab, dann kommen die oberen Teile, ohne organische Verbindung mit den unteren, wie wir es auch bei den vorhergehenden toskanischen Bauten gewohnt sind. Verlängert man die kräftigen Pfeiler rechts und links von der Rose nach unten, so kommt man in die Seitenportale hinein. In Orvieto ist dagegen alles auf eine glatte, einwandfreie Formel gebracht von gereifter Klarheit und Konsequenz; alles ist mit zwingender Logik zu einander proportioniert: die Geschofshöhen, die Breite und Höhe der sechs Giebel, die Stärken der vier Pfeiler, das Verhältnis der Portale zu einander und zur Rose, das Verhältnis der durchbrochenen Teile zu den Flächen und dieser zu den konstruktiven Teilen — kurz alles ist so durchgerechnet, dafs es fast nüchtern und kalt erscheint neben dem starken Temperament, das uns in der Sieneser Fassade fesselt. Wer hätte nach dieser vollkommenen Lösung die Sieneser Fassade zu bauen gewagt? Man vergleiche am Sieneser Dom die Ostfassade, vor dem Baptisterium und dem Chor, die ja einen anderen Baukörper zu verkleiden hatte als die Fassade von Orvieto: deren Lehren sind aber doch durchaus beherzigt. Gerade diese Fassade — seit 1317, wohl um 1370 vollendet[2]) — dazu die Kapelle am Palazzo Pubblico — in ihrem unteren Teil 1377—1381 gebaut, also eben zu der Zeit, wo die Westfassade begonnen sein sollte —, sie bieten den schönsten Vergleich für die Einzelformen. Dieser zeigt deutlich, wie der Architekt der Westfassade aus dem Ducento herauswächst. Die Portale sind in kräftigen Laibungen stark nach vorn entwickelt, zu den beiden reichskulptierten Säulen hin, die — wie bei romanischen Bauten Pisas, und in der gleichen Ornamentierung — das Prunkstück dieses Geschosses bilden. Später schliefst man vorn zwischen den Portalen mit breiten Flächen (als Sockel der hohen Pfeiler), die, in Orvieto noch figuriert, an der Fassade des Sieneser Baptisteriums schon konsequenter gebildet sind. Die ursprünglich reichen Laibungen werden verkürzt und in der Form zusammengefafst. Der Bigallo in Florenz (1352—1358) zeigt das gleiche Bestreben, die Florentiner Domportale geben die reinste Formulierung dieser eigentümlichen architektonischen Empfindung der toskanischen Gotiker (die sich ja analog auch sonst, in der Profilierung u. s. w., ausspricht): breite rechtwinklige, scharfschattende Stücke von geringer Tiefe schieben sich hintereinander, die unklare Tiefengliederung der romani-

[1]) Etwas früher begonnen, um 1310 etwa vollendet, die Fassade von S. Caterina zu Pisa, im Portalgeschofs völlig romanisch, im weiteren Aufbau eine unbeholfene Verquickung des pisanischen Fassadentypus mit den neuen Formen, zu vergleichen mit der eleganten und sicheren Zeichnung an der Spina (besonders mifslungen die Überhöhung der Bogen und die Einzwängung der Rose). Auch diese Fassade soll jetzt erst nach der von Orvieto entstanden sein, mit der sie nichts zu thun hat, während man sie früher in die sechziger Jahre des Ducento setzte.

[2]) 1382 wird Jachomo del Peliciaio bezahlt »per uno disegniamento che diè a l' uopera della facciata di San Giovanni« (Mil. p. 272) — woraus fälschlich geschlossen wird, er sei der Meister der Fassade und diese sei 1382 erbaut. Der Bau jener Teile begann vielmehr (nach der Chronik des Gio. Bisdomini) 1317; die Fassade und die sonstige Inkrustierung (1333 der Beschleunigung wegen verschoben, Mil. Nr. 42) wird dann zusammen mit dem neuen Langhaus (1339) gezeichnet sein, da die Formgebung (keineswegs besonders nordisch, wie es oft heifst) übereinstimmt und die Horizontalgliederungen nach Möglichkeit durchgeführt sind. (Daran schlofs sich die Inkrustierung der Seitenschiffe des alten Baues, mit neuen Fenstern.) Bei der Einstellung des Langhausneubaues wird 1356 von den Sachverständigen empfohlen, den Chor fertig zu stellen, was in fünf Jahren geschehen sein könne (Mil. Nr. 57). Man wird sich also um 1370 diese Ostfassade ungefähr im heutigen Grade der Vollendung denken dürfen.

schen Bauten ist vermieden. — Man betrachte an den Portalen weiter den schweren Thürrahmen mit den kleinen Vorkragungen, auf denen unmittelbar der hohe figurierte Thürsturz aufsitzt (diesen einen Stein läfst übrigens Richter von einem älteren Bau genommen sein, da er offenkundig in engem Anschlufs an Giovanni entstanden ist) — ganz wie bei den bekannten romanischen Portalen Toskanas. Die Wimperge sind noch breit lastend darüber gebracht, der romanischen Form des überdachten Portals, wie sie in Italien ja so häufig ist, fast noch näher stehend als der straffen, schlanken Zeichnung der Gotiker in Orvieto und am Baptisterium. Wie die Abschlufslinie des Geschosses durch die Wimperge läuft, vergleiche man mit Orvieto und dem Baptisterium.

Nun die beiden Strebepfeiler rechts und links. Sie sind gleichsam als Strebetürme gedacht, entwickeln sich freilich erst in einiger Höhe dazu, und sind mit Fenstern durchbrochen: der Meister spielt noch mit den Formen, empfindet nicht ihre organische Funktion. Und wie stehen diese Fenster zu den Geschossen, wie sind sie gegliedert: kurze dicke Säulchen übereinander, mit schweren wagerechten Balken dazwischen — wann anders ist das möglich, als in diesen Jahren des ausgehenden Ducento? Wie rein gotisch ist dagegen schon das Mafswerk über den Seitenportalen in Orvieto!

Gerade die kleinen Details sprechen deutlich genug. Die Kapitäle unten an den Eckpfeilern, deren Anbringung wieder ein romanisches Motiv ist, die höchst charakteristischen Ornamentstücke daneben, die Kapitäle der Säulen (man vergleiche die Proportionierung in Orvieto und am Baptisterium), die Profilierung der Bogen und der wagerechten Gliederungen — stets wird man die Analogien an den Kanzeln der Pisani finden, die früheren Stadien an den romanischen Werken Toskanas,[1]) die späteren in Orvieto (seit etwa 1310), an dem Seitenportal des Sieneser Langhaustorso (um 1340), der Fassade des Sieneser Baptisteriums (um 1340—1370), der Kapelle des Campo (um 1380); eine geschlossene Reihe der Formenbildung von ganz konsequentem Verlauf.[2])

Psychologisch interessiert uns die Autorschaft der Sieneser Fassade mehr als gewöhnlich, weil wir es mit der grofsen architektonischen Schöpfung eines Künstlers zu thun haben, dessen Phantasie in erster Linie bildhauerisch gerichtet ist. Die Fassade vergleicht sich darin mit Michelangelos Mediceerkapelle, mit Donatellos Tabernakeln und Reliefgründen. In der That erkennen wir bald, wie hier durchaus die bildhaue-

[1]) Giovanni brachte offenbar auch die geschmackvollere Disponierung der schwarzen Mauerstreifen mit, die dann auf den Neubau des Langhauses und Chores wie auf die Bekleidung der Seitenschiffe überging.

[2]) Dieser ganze Vergleich gilt nicht nur für das Portalgeschofs, sondern ebenso für die Strebetürme (in der Ausführung wenigstens bis zur Höhe der Galerie, wenn nicht bis zu dem obersten Horizontalprofil); auch die Rose mit ihrer etwas unbeholfenen, ganz plastischen Einrahmung (man vergleiche Maitanis strengen Entwurf dagegen) geht in der Idee noch auf ihn zurück; ebenso die Galerie, die zwischen den Statuennischen rechts und links trefflich vermittelt. Die Einzelformen sind hier etwas weiter entwickelt. Die drei Giebel mögen dem Ende des Trecento angehören, beabsichtigt war jedenfalls der mittlere (doch wohl flacher), die beiden seitlichen vielleicht nicht — eine Vermutung, die mir Dr. Knapp ausgesprochen hat, dessen feinem Blick ich auch sonst viel verdanke. Das Ganze würde dann sehr gut und originell aussehen; der erste Entwurf zur Orvietaner Fassade würde von dieser Form ausgehen, sie in die elegante entwickelte Gotik transponierend. — Auch Dehio in seinem Handbuch (II, S. 522 Anm.) deutet eine Teilung an: unten Giovanni, oben Einflufs von Orvieto; er scheint aber die Grenze tiefer zu denken.

rische Phantasie wirksam gewesen ist: das Vor- und Zurücktreten der Form, die Proportionierung von Schatten und leuchtendem Marmor ist von unwiderstehlicher Wirkung, dem vorurteilslosen Betrachter ist dieser temperamentvolle Bau in all seiner architektonischen Harmlosigkeit gewifs lieber als das fehlerlose Rechenexempel des Orvietaner Mathematikers. Es ist, in grandiosem Mafsstab, ein ganz unkonstruktiver Aufbau, mit Form fast überladen: in demselben Geschmack wie Giovannis Kanzeln in Pistoja und Pisa (von denen man freilich die letztere hat vereinfachen wollen, vergl. unten). Der plastische Schmuck war auch hier das Hauptinteresse des Künstlers; manchmal denkt man, das ganze Prunkstück sei überhaupt nur das Piedestal für jene prächtigen Statuen, die an den besten Plätzen in der vollsten Lichtzone stehen.[1]) Man vergleiche dagegen Zahl, Mafsstab und Anbringung der Statuen an der Fassade von Orvieto; am Sieneser Baptisterium fehlt ja der Figurenschmuck fast ganz. Die eigentümliche Bildung der Strebetürme, nach vorn wie nach den Seiten, hat kein Architekt ersonnen, sondern der Plastiker für seine Figuren.


Abb. 2. Giov. Pisano (um 1290) Kolossalstatue einer Sibylle Von der Fassade des Sieneser Domes

Dieser Skulpturenschmuck nun bildet einen Hauptbestandteil im Werk unseres Meisters, von besonderem Interesse noch wegen der frühen Entstehungszeit. In Richters Buch über Siena wird er kaum gestreift, während doch sonst mit grofsem Fleifs jedem kleinen Monument nachgegangen ist; in dem oben genannten Artikel wird er Unbekannten des ausgehenden Trecento zugeschrieben, von denen sich dann Quercia als Schüler ableiten lasse. Dann hätte man doch wenigstens einen neuen Meister ersten Ranges gründen müssen, den Meister der Sieneser Fassadenskulpturen, den Vorgänger Quercias und Michelangelos! Die Stücke, die man von der Fassade in die Opera gebracht hat, besonders die beiden zunächst dem Eingang, können die Nachbarschaft Quercias sehr wohl vertragen. Die Reliefs an der Fassade von Orvieto, namentlich einige stehende Einzelfiguren in den Ranken, in den Motiven verwandt, zeigen bereits eine Übertragung der terribilità Giovannis in die spielerische Eleganz des Trecento. Wie es mit der Sieneser Plastik um 1370 stand, zeigen die traurigen Skulpturen an der Kapelle des Palazzo Pubblico.

Man wird nicht zweifeln, dafs dieser grofse Unbekannte des ausgehenden Trecento kein anderer ist als Giovanni Pisano um 1290.

Die Hauptstücke sind die Kolossalstatuen von Propheten und Sibyllen.[2]) Nur

---

[1]) Die Statuen sind nach Höhen und Breiten genau für ihre Plätze gearbeitet, die Profilierung hinter ihnen ist wohlberechnet (vergl. Abb. 2).

[2]) Von den kleineren Skulpturen der Fassade mag auch noch manches mit Giovanni zusammenhängen. So die Masken an den Portalen. Die prächtig bewegten Tiere unten sind denen an der Pistojeser Kanzel (zwischen Kindermord und Kreuzigung) sehr verwandt; die Evangelistensymbole oben dagegen unbedeutend und nicht von Giovanni, ebenso die Figuren

eine Figur — ganz links die zweite von oben — ist später, die übrigen scheinen mir von Giovanni (für die ganz hoch stehenden läfst es sich natürlich nicht mit gleicher Bestimmtheit behaupten wie für die unteren). Elf stehen an der Frontseite, drei an der nördlichen Schmalseite des Fassadengebäudes — welch ein Gedanke für das späte Trecento! —, eine Sibylle an der südlichen Schmalwand; sechs sind in die Opera gebracht worden (die beiden am weitesten zurück stehenden scheinen nicht von Giovanni). Was man hier in der Nähe sehen kann, zeugt von sicherer und mit Lust gehandhabter Technik. Die Statuen an der Fassade sind zum Teil mindestens scharf geputzt, wenn nicht mehr damit geschehen ist, was sich von unten nicht beurteilen läfst.

Jede Figur ist neu im Motiv. Welche Einförmigkeit dagegen bei Schularbeiten, wie den Skulpturen am Baptisterium und der Madonna della Spina in Pisa! Drei der Statuen (unten ganz links) sind von Lombardi besonders photographiert und dadurch allgemein bekannt. Wir bilden die eine Sibylle ab (Abb. 2). Man erkennt sofort, wie diese Figuren der Berliner Madonnenstatuette noch nahe stehen, mutatis mutandis natürlich: Abkürzungen in der Formensprache wie etwa die flüchtig gebohrten Falten auf dem Arm der Sibylle wird man an dem kleinen Kabinettstück nicht suchen. Im übrigen ist die Übereinstimmung grofs genug, z. B. in der Gewandbehandlung: die ungelenke Art der Zeichnung, die etwas weiche Formung der Falten, das allmähliche Herausheben der Faltenrücken aus der Fläche, die unbestimmte Art, wie das Knie des Spielbeins (bei Daniel) angegeben ist, die Bildung der Fufspartie, die Behandlung des Mantelsaumes. Andererseits sieht man, wie der Künstler aus dem gewissermafsen zusammensetzenden Arbeiten durch seine grandiose Sieneser Thätigkeit ins Grofszügige hineinkommt, wie er danach strebt, alles Detail einem beherrschenden Motiv unterzuordnen, das dann auch auf die Entfernung erkennbar bleibt. So hier der vom Boden bis zur Schulter durchlaufende Mantel, mit der seitlichen Kopfwendung zusammen wirkend zu dem Eindruck eigentümlicher Spannung, geistiger Elastizität, den Giovanni dann immer mehr ausbildet. Neben solchen gleichsam vertikalen Motiven finden sich transversale (das quer gehaltene Spruchband, der quer gespannte Mantel) und endlich kompliziertere, aber nicht weniger straff durchgeführte Motive; so der Prophet rechts über dem Hauptportal, und namentlich, am stärksten entwickelt, ganz Cinquecento, die oberste Figur links: der Prophet wendet den Kopf nach rechts, rechten Arm und rechtes Bein scharf nach links, in Haltung und Gewandung bekannten Figuren der Kanzeln sehr ähnlich. Obwohl von starkem Temperament getragen, erscheinen die

---

auf den sechs Giebeln und den mittleren Strebetürmen. Das späteste vielleicht die eingesetzten Skulpturen in den Wimpergen und in den Bogenfeldern der Seitenportale (aus dem Quattrocento). Ein Schüler Giovannis meifselte den Thürsturz des Hauptportals. — Die Skulpturen um die Rose scheinen mir in der Anordnung auf Giovanni zurückzugehen, in der Ausführung aber der ersten Hälfte des Trecento anzugehören. (Ähnliches an der gotischen Aufsendekoration des Pisaner Baptisteriums, die mir um 1310—1320 entstanden scheint, in den Formen vielfach vorbildlich für die Spina; die Arbeit stockte aber und wurde erst im späten Trecento abgeschlossen.) Die sitzende Madonna in dem Mittelfeld oben pafst nicht hinein, man wird sich eine Halbfigur zu denken haben, ähnlich Giovannis Madonna im Pisaner Camposanto, aber etwas kleiner. — Die meisten der hier genannten kleineren Skulpturen befinden sich jetzt in der Opera, an der Fassade durch Kopien ersetzt. — Nach der Drucklegung fand ich noch das Datum für zwei Figuren auf den unteren Giebeln: 1357 erhält Niccolò di Ceccho »sedici lire per due ale che fece agli agnoli allato a la madonna da la facciata« (Mil. p. 253). Diese beiden Engel (jetzt in der Opera, rechts beim Eingang) sind aus Marmor, die Flügel aus Metall angesetzt.

Motive doch mehr aus dem Formalen gefunden als bei Quercia, und immer durchaus plastisch.

Eine Chronologie dieser Statuen aufzustellen — wir haben ja mehr als ein Jahrzehnt Spielraum — ist ohne genaues Studium in der Nähe oder wenigstens Detailphotographien vielleicht zu gewagt. Am weitesten scheint mir der zuletzt genannte Prophet und die wundervolle Sibylle der Südseite, in Bewegung und Gewandung von gleicher Feinheit; ein Vergleich mit der Sibylle der Frontseite (Abb. 2) zeigt, wie der Meister fortschritt im Pointieren des Motivs.

Das Wesentliche in diesen kurzen Andeutungen wäre, dafs Giovanni hier, wo er im allergröfsten Mafsstabe arbeiten durfte, alles Kleine und Pedantische abstreifte, aus dem Haften an der Einzelform oder der blofs komplizierten Bewegung sich herausarbeitete zu einem ganz freien und ganz grofsartigen Stil. Die Fassade spielt im Leben des Meisters eine ähnliche Rolle wie die sixtinische Decke für Michelangelo. —

Giovanni ist nun der Gröfsten einer in Italien, nicht als Architekt — da lief ihm Arnolfo di Cambio den Rang ab —, aber als Plastiker; mehrere Aufträge für grofse plastische Dekorationen halten ihn ständig in Thätigkeit. Von Siena wird er unmittelbar nach Pistoja gegangen sein, da schon 1301 die Kanzel dort vollendet ist. Sie ist namentlich durch die Photographien genau bekannt und inschriftlich beglaubigt. Man bezweifelt aber doch möglichst viel, indem man starke Beteiligung von Gehülfen annimmt, ebenso wie bei der Pisaner Kanzel (1303—1311). Ich glaube, dafs alles Plastische eigenhändig ist an beiden Kanzeln, denn alles zeigt durchaus dieselbe Empfindung und dieselbe Hand. Wie viel Handlanger ihm halfen, hat damit nichts zu thun. In Pisa sagte sogar die Inschrift »hoc opus . . . sculpsere Johannis . . manus sole«. Nur der Paulus an der Pisaner Kanzel, eine kraftlose Wiederholung der entsprechenden Figur von der Pistojeser Kanzel, will mit den übrigen nicht recht zusammengehen; er kann seine Attribute nicht halten, die Drapierung ist sehr matt.

Auf den Reichtum an Form und Bewegung, der uns an der Pistojeser Kanzel in unerschöpflicher Fülle entgegentritt, brauchen wir nicht hinzuweisen. Die Fortbildung seines Stils können wir nun mit Sicherheit verfolgen: die Pisaner Kanzel ist 1311 datiert, und ein Vergleich beider Werke belehrt uns darüber. Wenn wir uns über den Gang der Entwickelung klar sind, so werden wir auch innerhalb dieser beiden grofsen Werke eine ungefähre Folge feststellen und andererseits die übrigen vereinzelten Werke in den Gang seiner Thätigkeit einstellen können.

In Pistoja scheinen mir die oberen Teile die früheren: zuerst die Mehrzahl der grofsen Figuren an den Ecken, abwechselnd mit den grofsen Reliefs, dann die Sibyllen, zuletzt die kleinen Prophetenfiguren in den Zwickeln. Die Pisaner Kanzel scheint mir dagegen von unten nach oben gearbeitet; zuerst die Figuren der Träger, dann die Sibyllen, die Propheten der Zwickel, dann die Reliefs, zuletzt die Eckfiguren oben.

Die frühesten Teile der Pistojeser Kanzel ähneln noch den Sieneser Fassadenfiguren. Die Behandlung der Oberfläche ist natürlich anders, in Pistoja präzis, geglättet, soigniert, in Siena — wegen des riesigen Mafsstabes, der Fernwirkung und der unausbleiblichen Verwitterung — von vornherein derb und breit; also ein Unterschied wie zwischen einem kleinen goldgeprefsten Reisealtärchen und einem grofszügigen Fresko. Davon abgesehen, ist die Übereinstimmung deutlich. Die beiden bärtigen Heiligen in weiten Mänteln, der eine mit Buch, der andere mit Schriftrolle — dieser scheint mir das früheste Stück der ganzen Kanzel —, lassen sich besonders gut vergleichen, etwa mit den von Lombardi photographierten beiden Propheten in Siena.

Dieselben rundlichen Falten, die langen Spirallinien des Mantelsaumes, die weiche Formgebung am Knie, die unbestimmte Behandlung der Fufspartie, die eigentümliche Falte auf der Brust, namentlich auch die Kopfbildung zeigen dieselbe Hand: die Proportionierung der Gesichtsteile zu einander, die lange scharfgratige Nase, die mehrfach geschwungenen Brauen mit den starken Haaren, die hohe Stirn mit den energischen Falten, das mächtige, völlig barocke Herausquellen der Haare an den Schläfen, der kräftige, leicht geöffnete Mund mit dem starken Schnurrbart, der aber die Oberlippe ganz freiläfst, die Behandlung des Backenbartes — alles verrät die gleiche Hand.

Im weiteren Verlauf der Arbeit strebt nun Giovanni einmal nach immer komplizierterer Bewegung, bei einheitlichem Motiv, und in der Gewandung nach einem Herauskommen aus akademischer Drapierung, aus der freien Anordnung einer Anzahl grofser Faltenzüge, zu einer möglichst realistischen Gewandbehandlung: die Falten sind klein und sehr zahlreich, bilden und legen sich in jedem einzelnen Fall verschieden; dicht am Körper anschliefsende zarte Fältelungen wechseln mit reichen Brechungen schwererer Stoffe, glatte Flächen mit hartgeknickten Linien; jeder Zug ist ganz individuell. Studien nach Modellen mufs er sehr ausgiebig getrieben haben; zugleich aber entwickelt er in jedem Zug eine erstaunliche Beweglichkeit und Spannkraft der plastischen Phantasie. In der Technik wird er dabei immer sicherer und leichter; gerade bei den letzten Stücken, den Propheten in den Zwickeln, kleinen und wenig auffallenden Figuren — in Bewegung, Kontrastierung, Einpassung in den Raum von höchster Meisterschaft —, in diesen kleinen Figuren kommt er zuerst stellenweise zu einer ganz breiten flächigen Behandlung.

Diesen Stil bildet dann sein letztes grofses Werk, die Pisaner Kanzel, mehr und mehr aus, bis zu völliger Virtuosität. Die früheren Teile der Kanzel stehen den Pistojeser Sachen noch nahe; es sind das, wie schon angedeutet, die Figuren der Stützen. Bekanntlich hat Supino (Archivio stor. dell' arte 1895, p. 42 ff.) diese Figurenstützen (bis auf eine) dem Giovanni genommen und geringen Händen, besonders Tino di Camaino zugeschrieben. Zwei der Stützen sollen zum Grabe Heinrichs VII. gehört haben (das uns gewifs nicht vollständig erhalten ist) und sollen dann willkürlich, nach dem Abbruch von Tinos Monument, 1494, zu Giovannis Kanzel gekommen sein; woher die beiden anderen kommen, bleibt ungewifs. Diese Hypothese scheint allgemein angenommen zu sein. Ich vermag dem so verdienten Forscher hier nicht zu folgen.

Am nachdrücklichsten spricht die von Supino mitgeteilte alte Beschreibung — es ist nur eine, da der zweite Autor ersichtlich den ersten ausschreibt — für seine Hypothese; sie bringt ein argumentum ex silentio, das nicht leicht zu beseitigen ist.[1])

Die Bedenken gegen die vielen Figurenstützen an der Kanzel sind wohl verständlich. Gewifs ist dies Überladen mit menschlicher Form nicht unser Geschmack — aber dann müfsten wir noch etwa die Hälfte der übrigen Bildwerke ausscheiden. Giovannis Dekorationen werden einem echten Gotiker, einem Jünger der Klarheit und Logik, als Barbarei erschienen sein.

[1]) Die Kanzel ruhte danach auf »undici colonne di pietre fine« — wobei es freilich dem Autor, in seiner kurzen Beschreibung, gewifs mehr auf die Zahl, als auf den terminus technicus ankam, zumal da er sagt, dafs alles figuriert sei. Die Figurenstützen werden nicht besonders erwähnt, wohl aber die Säulen auf schreitenden Löwen, die aber auch heute noch den architektonisch empfindenden Beschauer mehr beunruhigen als die stehenden Figuren. Ungenauigkeit des Autors ist dagegen nicht anzunehmen, da sonst die Beschreibung des Domes, wie Supino mitteilt, gut ist.

Wir wollen nicht an die Sieneser Fassade erinnern, da sie ja bestritten ist; es genügt, auf die Brüstungen seiner Kanzeln hinzuweisen: wie überfüllt, wie wenig architektonisch sind sie! Wie sich ein echter Trecentist eine figurierte Kanzel denkt, das zeigt der Entwurf in Orvieto: sauber und übersichtlich. Dem Geschmack Giovannis kann man die Auflösung der tragenden Glieder in menschliche Form gewifs am ehesten zutrauen. Kaum erklärlich wäre es dagegen, wie das ausgehende Quattrocento diese Gruppen gewaltsam der Kanzel hinzugefügt haben sollte — jene Zeit, die doch so klar und architektonisch empfand. Am schwierigsten scheint es schliefslich, die Figurenstützen an Tinos Wandgrab zu denken. Abgesehen davon, dafs in Supinos Rekonstruktion nicht das beruhigende Verhältnis von Last und Stütze herauskommt wie sonst bei Tino: die Basen enthalten bekanntlich neben kleineren vier grofse Eckfiguren, von denen also je zwei auf die Wand geschaut haben müfsten.[1])

Des weiteren kann ich in diesen Stücken durchaus nicht den Stil oder gar die Hand Tinos erkennen. Wir kennen Tino genau genug aus mehreren grofsen gesicherten Werken,[2]) und diese zeigen stets durchaus den gleichen Stil oder, richtiger gesagt, dieselbe Mache, denn Stil in höherem Sinn haben sie nicht; ein höchst charakterloses Aneinanderhäufen von Einzelheiten, Ungeschicklichkeit und Mattigkeit in der Bewegung ermüden den Beschauer, die wenigen Motive sind Verballhornisierungen aus Giovanni. Wie ein Sinnbild seiner künstlerischen Empfindung erscheint der gute Bischof Orsi, der auf seinem Sarkophag sitzend in vollem Ornat eingeschlafen ist, die grofsen Hände auf dem Bauch übereinandergelegt.

Dagegen finde ich in jenen Stützfiguren der Pisaner Kanzel durchaus den scharfen elastischen Esprit des grofsen Giovanni. Zunächst in Haltung und Bewegung. Kann man sich eine genauere Ähnlichkeit denken wie zwischen der säugenden »Pisa« und Giovannis Madonnen, besonders der bezeichneten in Padua? (Von einer sklavischen Nachahmung kann jedoch nicht die Rede sein.) Die Haltung des Christus, mit dem leichten Schwung durch die ganze Figur, der Neigung des scharfmodellierten Kopfes, giebt denselben Eindruck innerer Spannung, dem wir zuerst an den Sieneser Kolossalstatuen begegneten, nur feiner, reservierter, eleganter. Die Gewandmotive sind ebenfalls ganz

[1]) In Neapel, wo solche Stützfiguren ja häufig sind, ist mir auch an den überladensten Monumenten nichts erinnerlich, was gleich sonderbar wäre. — Wenn wirklich die beiden Figuren, die jetzt auf dem Riccigrab im Camposanto aufgestellt sind, noch zum Monument Heinrichs VII. gehörten, wie Supino glaubt, so sähe ich kein Hindernis, die fünf Statuen Kaiser Heinrichs und seiner Räte (Camposanto, Nordarm) ebenfalls dazu zu denken, in der Anordnung über dem Sarkophag, wie sie im Pisaner Kreis und später in Neapel geläufig ist. Am ähnlichsten wäre vielleicht Cellinos Professorengrab in Pistoja. Freilich sind jene fünf Figuren nicht von Tino, sondern, glaube ich, von derselben Hand, wie eben jene vom Riccigrab, breitflächig und steiflinig — etwa in der Art, die durch Cellino noch lange fortvegetiert. Supino hat mir über den ursprünglichen Standort der Figuren eine andere Hypothese angedeutet, die er hoffentlich bald genauer auseinandersetzen wird.

[2]) Dem Orsigrab im Florentiner Dom, dem Aliottigrab in S. Maria Novella, dem Sarkophag Heinrichs VII. in Pisa und den Neapeler Monumenten. Einem Schüler Tinos, Gano, der jedenfalls seinem Meister aufserordentlich nahe steht, wird das Petroniograb im Sieneser Dom zugeschrieben; es ist meines Erachtens, nach Motiven, Formgebung und Profilierung, von derselben Hand wie das Grabmal des Gastone della Torre in S. Croce (Agostino und Agnolo da Siena zugeschrieben). Von Tino (auch nach Richters Ansicht) oder von einem Schüler in unmittelbarem Anschlufs an ihn, zwei Engel in der Sieneser Opera (Fensterwand, neben Cozzarellis Moses). Sicher von Tino die fragmentierte Reliefmadonna im Camposanto (Nr. 43), die wohl mit Recht von Supino mit dem Kaisermonument zusammengebracht wird.

in Giovannis damaliger Art, namentlich sehr klar und einheitlich gegenüber Tinos zerfahrenen Faltenanhäufungen. Es ist interessant, gerade hier zu beobachten, wie Giovanni seinen Gewandstil und zugleich seine Technik weiter bildet: im allgemeinen zeigen die Figuren noch das lineare Durchführen einzelner Faltenzüge, daneben aber giebt er in wachsendem Mafse das Aneinandersetzen von Flächen, wie es dann seine letzten Arbeiten charakterisiert. So z. B. auf der Brust der Justitia, die man mit ähnlichen Partien in Pistoja vergleichen möge; oder am Spielbein der »Pisa«, das wie mit drei grofsen Schnitten herausgeholt scheint. Gerade die kleineren Figuren an den Basen, zwischen den grofsen, zeigen diese flotte, flächenhafte Behandlung am deutlichsten, sind evident von derselben Hand wie die grofsen Reliefs der Kanzel.

Endlich weisen die einzelnen Formen durchaus auf Giovanni: die Hände und Köpfe. Jeder Zug im Kopf und Hals der Pisa findet zahlreiche genaue Analogien, ebenso ist es bei den bärtigen Köpfen, auch dem Kopf des Herkules.[1])

Die Mafse passen genau: die Höhe der Figurenstützen ist gleich der Höhe der Löwensäulen.

Solche Stützfiguren bringt dann Balduccio nach Oberitalien, Tino nach Neapel — beide werden durch das reichste Hauptwerk ihres Meisters darauf gebracht sein.

Wie wir schon sagten, folgen auf diese Stützfiguren zunächst die Sibyllen, von denen noch fünf in Pisa erhalten sind. Sie stehen in Bewegung und Gewandung den Stützfiguren noch nahe; die Propheten der Zwickel führen wieder weiter. Zwei dieser Zwickel sind im Museo (von Supino gefunden), die übrigen hat derselbe rührige Forscher in den beiden Treppenläufen zu einer Kanzel im Dom erkannt. Die Gewandung ist hier von aufserordentlicher Freiheit der Behandlung, in glatten, weich ineinanderfliefsenden Flächen gegeben, so dafs das edle Material sehr schön zur Geltung kommt; freilich sind diese schlechtbeleuchteten Stücke jetzt mit Hunderten von Namen bekritzelt, wirken aber doch immer noch besser als die scharfgeputzten kreidigen Teile im Museo.

Die Reliefs oben zeigen diese späte breite, flächige Behandlung fast durchgehend; hier und da erkennt man noch die Art der Stützfiguren mit den dichten schmalen Parallelfalten (wonach man sich eine Chronologie bilden mag). Von der Virtuosität, der geistreichen, skizzenhaften, vielfach impressionistischen Meifselführung geben die Photographien keinen Begriff.

Endlich die Figuren zwischen diesen Reliefs. Mit ihnen schliefst das reiche Werk unseres Künstlers. Einer der Propheten (an der rechten Wand) in völlig cinquecentistischem Kontrapost, in wundervoll zusammengehaltenem Volumen, in glänzender Technik, ist vielleicht die reifste Einzelfigur, die Giovanni geschaffen hat.

Wir haben nun noch die sonstigen einzelnen Werke des Künstlers in die Entwickelung einzustellen, wie wir sie an den drei grofsen aufeinanderfolgenden Arbeiten in Siena, Pistoja und Pisa beobachtet haben.

Von der Berliner Madonnenstatuette war schon die Rede. Sie mag also um die Mitte der achtziger Jahre entstanden sein.

In frühe Zeit gehört meines Erachtens auch die edle Madonna des Camposanto (Halbfigur, angeblich von einem Portal des Doms); sie wird wohl mit Unrecht

[1]) Dasselbe gilt von dem Michael (von dem ich sogar habe sagen hören, er gehöre ins Secento): die gotische Silhouette des Rumpfes, die bewegte und ausdrucksvolle Haltung, die Falten des Mantels, die Form der Hände und des Kopfes. Eine ähnliche Figur stand schon am Brunnen von Perugia (jetzt in der Universität, vergl. oben); eine nähere Analogie, wenigstens für den Kopf und namentlich die Helmform, bietet ein Michael in Pistoja (in dem Relief des Jüngsten Gerichts); noch vollständiger und genauer an dem entsprechenden Pisaner Relief.

spät datiert. Sie läfst sich nicht ohne weiteres mit den anderen Madonnen, die in ganzer Figur gegeben sind, vergleichen: sie war zur Aufstellung in der Architektur bestimmt und ist daher in der Behandlung einfach und zusammenfassend. Aufserdem war es nicht möglich, in der Halbfigur ein kompliziertes Standmotiv zu geben, daher denn auch die Anordnung schlichter, geschlossener ist; so liegt z. B. der linke Arm flach an, die Hand fafst ein Füfschen des Kindes; die Bewegung der Linien kommt hauptsächlich durch das Herüberziehen des Mantels vom Kopfe her, ein Motiv, das wir auch bei den frühen Statuetten in Prato und Berlin fanden, während es später, wohl als die Gesamtwirkung störend, vermieden ist. Ganz ähnliche Linien finden wir bei der schönen Sieneser Sibylle (Abb. 2). Auch die Bildung des Kopfes und Halses ist ähnlich: wir dürfen die Madonna also um 1285—1290 datieren.

Es folgt die grofse Madonna über dem Portal des Pisaner Baptisteriums, die nach der Inschrift 1304 oder 1315 entstanden sein kann. Meines Erachtens ist 1304 als Datum zu wählen; jedenfalls steht sie dem Stil der späteren Pistojeser Arbeiten ganz nahe: sehr pointierte Bewegung, scharfe, eigenartige, kleine Faltenzüge, die sich aus der Fläche herausheben; die konventionelle Faltengarbe am Standbein ist freilich noch geblieben. Die Anlage im ganzen ist recht ähnlich der Berliner Statuette; um so schärfer zeigt ein Vergleich den Wandel der Auffassung und Formgebung. Die dort noch etwas weiche Bewegung ist scharf und klar durchgearbeitet: das Zurücklehnen des Oberkörpers, das Hervorkommen des einen Knies ist klarer, die Bewegung des rechten Armes gelenkiger, die Faltenlage auf dem Schofs besser motiviert; das Kind, dort sehr stark aus der Silhouette springend, ist hier kleiner (übrigens oben ergänzt) und enger an die Madonna angeschlossen, ruht fürs Auge gleichsam auf den mächtigen Säulenfalten; auch in diesen wird man die gröfsere Eleganz und Straffheit leicht erkennen.

Nicht lange danach, etwa 1305—1308, entstand die Madonnenstatue der Arena in Padua (erbaut 1303); denn sie zeigt den Stil jener Stützfiguren der Pisaner Kanzel, von denen vorhin die Rede war. Am besten läfst sie sich ja mit der »Pisa« vergleichen, mit der sie auch manche äufsere Details (z. B. den lang herabhängenden Gürtel) gemein hat. Hier ist nun schon alles ganz auf ein Motiv gestellt: das Herausbiegen der Hüfte, das Tragen des Kindes, das Blicken, ja das Raffen des Gewandes — alles nicht mehr blofs korrespondierend, sondern durchaus zusammenwirkend; äufserst sicher ist dabei die Gewandbehandlung mit benutzt; es sind die langen, dicht aneinander gereihten schmalen Faltenzüge, wie wir sie von jenen Stützfiguren kennen, z. B. den drei Figuren der Mittelstütze, und, besonders ähnlich, dem Christus; die breite, flächenhafte Behandlung findet sich erst an einigen weniger bedeutenden Stellen. Stärker macht sie sich schon geltend bei den leuchterhaltenden Engeln rechts und links, die in der Litteratur nicht erwähnt werden, aber ebenfalls Werke des Meisters sind, in Bewegung, Gewandung und Formen charakteristisch. Alle drei Stücke sind noch besonders interessant durch Spuren von Bemalung und Vergoldung (die auch wenigstens für Teile der Pisaner Kanzel überliefert ist). Das Grabmal des Scrovegni scheint man allgemein dem Meister abzusprechen, aber auch die Statue desselben ist meines Erachtens nicht von ihm, da sie zu matt und charakterlos in der Behandlung ist.

Die Elfenbeinstatuette des Pisaner Doms (Abb. 3) giebt jene Einheitlichkeit noch konsequenter: die Zeichnung des Gewandes wirkt fast wie eine Korrektur der Paduaner Statue. Nach der Behandlung ist sie nicht viel später entstanden, um 1310, und nicht 1299, wie man einer Urkunde wegen meint (die Angaben passen zunächst nicht dazu, aufserdem hat Giovanni gewifs mehr als ein solches Stück geschnitzt). Die

Behandlung stimmt mit mehreren Figuren der Kanzelreliefs genau überein. Es ist die reifste Lösung der Aufgabe. Alles Geformte wirkt zu dem einen Motiv hin, die Brust z. B. ist glatt gelassen. Die Zeichnung des Mantelsaumes ist äufserst pikant, zu vergleichen mit der entsprechenden Linie in der Prateser Statuette.

Es liefse sich in dieser Reihe von Madonnen noch manches vergleichen: die Proportionen, von der Gedrungenheit Niccolòs bis zu der fast überschlanken Elfenbein-



Abb. 3. Giovanni Pisano (um 1310)
Elfenbeinstatuette der Madonna
Pisa, Sakristei des Domes



Abb. 4. Giovanni Pisano (um 1275)
Marmorstatuette der Madonna
Prato, Dom, Capella della Cintola

statuette hinführend, dementsprechend auch die Länge des Kopfes und des Halses, die Bildung der Brust; Details, z. B. der Krone; die Formgebung, namentlich des Kopfes, von der scharf modellierten, immer in klaren Linien verlaufenden Bildung der frühen Madonnen zu den weicheren rundlicheren Formen der späten.

Einige Jahre später noch (1313) entstand eins der schönsten und geistvollsten Werke Giovannis, das letzte, das wir von ihm kennen, das Grabmal der Königin Margarete, Gemahlin Kaiser Heinrichs VII. (gest. 1311 in Genua), von dem leider nur geringe Reste (Genua, früher S. Francesco di Castelletto, jetzt Palazzo Bianco) erhalten sind, zum Glück der gröfste Teil der Hauptgruppe: die Kaiserin





GIOVANNI PISANO

MARMORSTATUETTEN ZWEIER SIBYLLEN

IN DEN K. MUSEEN ZU BERLIN

von zwei Engeln aus dem Grab erhoben, originell im Gedanken, weich und edel in den Linien. Die zwei Engel rechts und links von dieser Gruppe sind Schülerarbeit. —

Endlich befinden sich im Berliner Museum (aufser der Madonnenstatuette) noch drei einzelne Stücke, die wahrscheinlich von der Pisaner Kanzel herrühren. Zunächst das 1881 erworbene Lesepult, das Supino, einer Vermutung Bodes folgend, in seine Rekonstruktion der Kanzel aufgenommen hat: am Aufgang zur Treppe, auf einer Säule stehend. Die breite, flächenhafte Behandlung fanden wir in Pisa ähnlich; auch die Formen kommen dort ebenso vor, z. B. der übertrieben breit ansetzende Hals bei der »Pisa«.[1])

Dazu sind nun im vorigen Jahre die beiden eingangs erwähnten Sibyllen gekommen. Bei der einen Sibylle ist leider der Kopf des inspirierenden Engels abgebrochen; sonst ist die Erhaltung gut.

Dafs die beiden Figuren von der Pisaner Kanzel stammen, hat zuerst — mündlich — Supino ausgesprochen, mit vollem Recht. Es sind dort nur noch fünf erhalten, es fehlen also zwei, da die Kanzel achtseitig war. Die Mafse — 75 cm Blockhöhe — stimmen genau, die Profile sind die gleichen, namentlich aber der Stil weist unsere Figuren in gleiche Zeit.

Die beiden Figuren sind zuerst publiziert in dem Werk über die Renaissanceausstellung in Berlin, 1899, von wo unser Lichtdruck genommen ist; Vöge hat sie dort ihrem künstlerischen Gehalt nach vortrefflich gewürdigt und sie, namentlich auch in der Stimmung, mit den Pistojeser Sibyllen verglichen und erkannt, dafs sie reifer sind, so dafs uns nur noch weniges über das Formale zu sagen bleibt.

In der Gesamtanlage ist es bewundernswert, wie der Meister das Volumen zusammenhält, wie er in den engen Grenzen des Blockes reichstes plastisches Leben entfaltet. Man braucht nur an eine der entsprechenden Figuren von Niccolòs Sieneser Kanzel zu denken: das inhaltliche Motiv, die Inspiration durch einen Engel, ist gleich; aber dort thront die Figur steif, geradlinig, der Oberkörper steht senkrecht, die Knie kommen weit nach vorn, bei der Untersicht den Oberkörper verdeckend; die Seitenansicht giebt eine harte, hakenförmige Silhouette. Bei der einen Berliner Sibylle (links auf unserer Tafel) ist zunächst der Oberkörper gebeugt, um den inspirierenden Engel in das ästhetische Volumen einzubeziehen, der Kopf geht leicht zu diesem zurück; der Hauptvorteil dieser Stellung ist aber die Möglichkeit, die Oberschenkel nach der Seite zu zeichnen anstatt dem Beschauer entgegen. So ist der ganze Körper gezeigt, auch für die Untersicht. Dieser Hauptanordnung fügen sich die weiteren Züge ergänzend ein: der linke Arm, von der abgewandten Schulter, kommt nach vorn, der rechte bleibt fest am Körper, so dafs er die vordere Blockfläche nicht überschreitet. Das linke Knie ist erhoben, um der Figur festeren Sitz zu geben, namentlich aber aus formalen Gründen: das rechte Bein kann so mehr nach innen gehen; ferner sehen wir alle wichtigeren Glieder; die Erscheinung wird bereichert, das Faltenspiel interessanter, und die Linien schliefsen sich auf der einen Seite fest zusammen. Wie wir schon bei der Berliner Madonna vermuteten: der Künstler arbeitet ohne plastisches Modell, zeichnet sich die Hauptlinien auf den Block auf, belebt ihn so viel wie möglich, schlägt hier aber so wenig wie möglich weg. Bei bestimmten Aspekten

[1]) Wohin gehören die beiden sehr feinen Fragmente im Camposanto (bei der Mappa Mundi), die ersichtlich späte und treffliche Werke Giovannis sind und nach der Profilierung als Lesepulte gedacht waren? Sollten sie nicht von der Pisaner Kanzel stammen?



Abb. 5. Giovanni Pisano
Eine Sibylle
Berlin, Kgl. Museen

sieht man die schnurgeraden Linien des ursprünglichen Blockes, natürlich nur am Original, da solche Ansichten in Photographien vermieden werden.

Giovannis Genialität zeigt sich in dem fast spielenden Auffinden immer neuer Möglichkeiten: er wiederholt sich nicht wie so mancher Cinquecentist. Die zweite Sibylle giebt in gleichem Prinzip etwas ganz Neues.

Ein ganz anderer Zusammenhang der Bewegung ist gegeben, ruhiges Träumen anstatt des Aufhorchens. Der Oberkörper erscheint in der Hauptansicht (durch Kapitäl und Basis gegeben) aufgerichtet und von vorn, Kopf und Beine gehen wieder schräg zur Seite; die Arme dienen zur weiteren Schliefsung des Volumens. Auch hier ist das eine Bein höher gestellt, der Ellbogen ist darauf gestützt, während die Hand den Kopf hält: noch fester als bei der anderen Figur erscheint der durchgehende Formenzug auf der einen Seite (ein Motiv, das bekanntlich Michelangelo völlig entwickelt hat). Trotz der sehr reichen und scheinbar unbeschränkten Bewegung ist auch hier ganz einfach aus dem Block herausgehauen, dessen Umrisse leicht zu sehen sind; z. B. erkennt man schon auf unserer Abbildung 6 die gerade Linie, die herauskommt, wenn man den Standpunkt etwas mehr rechts nimmt.

Man sieht, wie Giovanni zu Formeln geführt wird, wie sie sonst nur in Zeiten stärksten plastischen Empfindens vorkommen. Das ganze Trecento, das sich in der Kultivierung von Linie und Fläche erschöpfte, giebt nichts Ähnliches; dann aber, im Anfang des Quattrocento, als auf allen Gebieten der Kunst eine Entdeckerfreude sondergleichen herrschte, da kommt in der Plastik auch wieder ein ähnlicher Reichtum der Bewegung, namentlich in Nannis grofsartiger Gürtelspende; das spätere Quattrocento interessiert sich so sehr für die Form, dafs es die Bewegung fast vergifst — Donatello wird von dem Geist der späteren Zeit nicht mehr getragen und scheint durch diese Vereinsamung zu mancher Schroffheit veranlafst. Das Cinquecento, Lionardo und namentlich Michelangelo, bringen wieder jene hohe plastische Auffassung, berühren sich so mit den Grofsen vom Anfang des Quattrocento und vom Anfang des Trecento. Seitdem wird die voll entwickelte Plastik zum Gemeingut, es entsteht kaum eine Statue ohne Kontrapost und aufge-

stützten Fufs: das Vorkommen dieser Motive bei den vereinzelten Künstlern ein und zwei Jahrhunderte früher zeigt, wie eine geniale Begabung die scheinbar so festen Schranken der Gesamtentwickelung durchbricht, Jahrhunderte überspringt. Auch Donatello überrascht uns ja oft genug durch Cinquecentomotive.

Äufserst geistvoll arbeitet Giovanni das plastische Motiv aus. Man mufs die Originale genau studieren, um die Sicherheit des plastischen Empfindens in der Anordnung jeder Einzelheit nachzufühlen. Jede der Statuen hat ihren Stil, ist einheitlich gehalten. Die bewegte Figur ist in einen Mantel gehüllt, der nun durch das Auffahren gespannt und verzogen wird, die Bewegung der einzelnen Glieder deutlicher machend und verbindend. Es ist sehr interessant, in dem reichen Werk des Meisters die Erfahrungen sich ansammeln zu sehen, die hier — unbewufst natürlich — bei jeder Linie mitgesprochen haben. Die ruhig sitzende Figur ist ganz anders drapiert, der Mantel läfst den Oberkörper im wesentlichen frei — in der ruhigen Stellung würde er zu viel verdecken. Die Körperformen erscheinen hier klar und scharf, Brust und Leib sind weich, aber bestimmt gegeben, die Arme engbekleidet und möglichst frei abgelöst. Während dort die Masse in lebhafte Bewegung gebracht, aber doch geschlossen zusammengehalten ist, hat er hier den Block stark durchbrochen (vergl. Abb. 5), mit den höchsten Flächen freilich dessen ursprüngliche Grenzen wahrend.



Abb. 6. Giovanni Pisano
Eine Sibylle
Berlin, Kgl. Museen

Wie es bei der freien Marmorarbeit ganz von selbst kam, hat jede Figur ihre Hauptansicht — von der ursprünglichen Vorderfläche des Blocks aus — die uns die Komposition, die Skizze auf dem Marmor giebt; er ist jetzt aber hoch hinaus über jene leichten Mängel, die noch der Berliner Madonna anhaften; er achtet bei der fortschreitenden Arbeit auch auf die originelle und plastisch geschlossene Erscheinung von den anderen Seiten.

Die Behandlung der Oberfläche zeigt den breiten, flächigen Stil des späten Giovanni. Nicht mehr die konventionellen Faltengarben der Frühzeit, auch nicht mehr die kleinen, sorgsam gelegten, scharfen Faltenzüge der Pistojeser Skulpturen, sondern breite, glänzende Flächen, dazwischen einige stark wirkende Faltenzüge, grofs und fest,



Abb. 7. Giovanni Pisano
Eine Sibylle
Von der Kanzel in S. Andrea zu Pistoja

wo es nötig schien (z. B. zwischen den Knien), in anderen Fällen weich und fast zerfliefsend (z. B. unter dem rechten Arm der bewegten Figur). Die Berliner Figuren sind nicht zu gipsiger Erscheinung verputzt, wie es den Pisaner Stücken ergangen ist, und geben in ihrer schönen Patina einen besseren Begriff von der Beseelung, die Giovanni auf der Höhe seiner Kunst dem geliebten Marmor zu geben wufste. Die Köpfe sind rundlich, von weichen Formen, ganz im Gegensatz zur Scharflinigkeit seiner frühen Köpfe, wie wir den gleichen Unterschied vorhin für die Madonnenreihe andeuteten. Der Kopf des Engels ist von höchster Delikatesse der Behandlung. Für die Einzelformen der Hände hat er sich — vielleicht wegen seines Zuges zum Grofsen — niemals interessiert; das Handgelenk läfst er zwar stets spielen wie alle echten Plastiker (charakteristisch z. B. am linken Arm der ruhenden Sibylle), die Hand selbst giebt er aber blofs als Faust, in nur andeutenden Formen, mit ein paar Bohrlöchern für die Fingeransätze. Solche unkultivierten Formen erinnern uns daran, wie weit wir noch vom Cinquecento sind. Wie viele Beschauer haben sich an dem aufgestützten Arm der einen Sibylle geärgert, der so breit und ohne Sensibilität gezeichnet ist. Freilich hatte wohl Giovanni genug sensibles Liniengefühl, wie z. B. der Kopf der Berliner Madonna zeigt, aber er ging ihm nicht nach. Ein Quattrocentist hätte so etwas nicht aus dem Atelier gegeben. Ein Blick auf Donatellos frühe Bronzen zeigt übrigens, dafs auch das XV. Jahrhundert noch viel zu arbeiten hatte, bis es zu jener Linienfeinheit kam.

Ein Vergleich mit zwei ähnlichen Figuren Giovannis mag manches noch etwas schärfer präzisieren. Giovanni als grofser Künstler interessiert sich mehr für das Wie als für das Was und bringt öfter — wie wir schon bei den Madonnen sahen — die gleichen Motive, aber in neuer Durchführung. Wir haben den Genufs zu beobachten, wie er ein Jahrzehnt später denselben Vorwurf formt. Die bewegte Sibylle stimmt im

Motiv genau überein mit der bekannten auffahrenden Sibylle in Pistoja (Abb. 7), während die Formung völlig verschieden ist. Dort ist alles scharf und pointiert, frisch erobert möchte man sagen. Vor allem die Bewegung: heftiger, nervöser fährt die schlanke, elastische Gestalt auf, der rechte Ellbogen spreizt sich spitz heraus, den Mantel scharf spannend, der Kopf fährt ganz herum bis in die Profilstellung; in der Drapierung laufen die Linien heftig und scharf hin, der Mantel ist z. B. unter dem Kopf straffer angezogen, die Falten am Oberschenkel (in der Seitenansicht) genauer und knapper gegeben, der Gegensatz zwischen Kleid und Mantel mehr betont, zahlreiche kleine, scharfgezeichnete und genau durchgeführte Falten wollen studiert sein, das Spruchband legt sich querüber, erhöht den Reichtum des Linienspiels. In den Formen ist mehr Einzelnes gegeben, und dies schärfer: die Arme, der Oberkörper; bei den Händen lösen sich einzelne Finger. In dem allem zeigt sich dagegen bei der Berliner Figur das plastische Grundempfinden, das ihn bei seinen letzten Arbeiten leitet, das ins Breite und Weiche geht: in der Bewegung und Konturierung, der Drapierung und Faltengebung, den Formen und der Oberfläche. Vergleiche mit anderen ähnlichen Figuren in Pistoja, z. B. der Sitzenden mit erhobener Schriftrolle, werden zeigen, dafs es sich nicht um zufällige Unterschiede handelt.

Die andere Berliner Sibylle läfst sich nur in einigen Formen mit einer Pistojeser Figur vergleichen, der merkwürdigsten dort, die am meisten an Michelangelo erinnert (mit den übereinandergelegten Händen). Wieder zeigt sich die Vereinfachung und Vergröfserung, die Beschränkung des Sehens auf das Wesentliche — wie ein später Rembrandt sich unterscheidet von einem frühen. Dort der scharfgespannte dünne Stoff auf den Armen, das reiche Gefältel am Unterkörper; wie ähnlich ist die Drapierung des Oberkörpers, das Tuch auf den Schultern — und doch wieder jener Unterschied. Das Motiv selbst ist bei der Berliner Sibylle völlig neu, findet in Pistoja keine Analogie — es ist eins der spätesten und reifsten, die Giovanni geformt hat: reiches plastisches Leben im ruhenden Körper, das schwerste und für die höchste plastische Empfindung so lockende, das Problem Michelangelos.

SCHÜLER GIOVANNIS

Die Schule Giovannis ist in der Berliner Sammlung mit einigen recht guten Stücken vertreten, während sie ja im allgemeinen ein wenig erfreuliches Bild bietet.

Eine ganze Anzahl von Marmorarbeitern, deren Werke sich noch in Italien finden, kann man ja nicht einmal als Schüler Giovannis bezeichnen, d. h. als mehr oder weniger tüchtige Künstler, die von ihm gelernt haben, sondern nur als Nachahmer, als Steinmetzen, die bestimmte Werke von ihm nachgebildet, oft sehr stark verballhornisiert haben.[1]) Mehrfach begegnen uns sehr unerfreuliche Madonnenstatuen, gewöhnlich

[1]) Recht genau an Vorbilder des Meisters hält sich ein sehr merkwürdiges kleines Stück in Empoli, im Museum der Collegiata, bisher unbeachtet: die Halbfigur der Madonna mit dem Kinde, in einem Tondo, das sich früher in der Sakristei der Kirche befand, wo man seine Stelle noch sieht; die Madonna wendet, dieser ursprünglichen Aufstellung entsprechend, dem in die Sakristei Eintretenden ihr Haupt entgegen, vom Kind fort, wodurch ein merkwürdig freier Zug in die Anordnung kommt, wie er sich bei anderen Nachahmungen Giovannis nicht findet. Die Typen, die Drapierung — das herumgelegte Kopftuch Marias, der Mantel des Kindes, auf der Brust mit einer breiten Agraffe zusammengehalten, die Beine bedeckend, am Leib das gegürtete Kleid frei lassend — alles ist ähnlich wie beim frühen Giovanni, etwa der »Ecclesia Romana« am Brunnen von Perugia; auch die Berliner Madonna bietet Analogien. Dagegen sind die Proportionen zum Teil sehr stark versehen, und die Ausführung ist zu ver-

nach der Madonna vom Baptisterium. So in Pisa die Statue an der westlichen Schmalwand der Spina, eine andere im Museo civico, besonders verunglückt die Madonna zwischen Engeln an der Fassade von S. Michele, die dem Fra Guglielmo zugeschrieben wird (nicht besser die Kanzelreste innen, jetzt zu Beichtstühlen verarbeitet). Eine kalte, in der Oberfläche sehr harte Nachahmung von Giovannis Statuetten steht in Turin (Museo civico). Wesentlich besser ist die Madonna (nebst zwei Heiligen) an dem Thorbogen zwischen Via del Rosso und S. Francesco in Siena (von M. L. Richter rein hypothetisch dem aus Urkunden bekannten Ramo di Paganello zugeschrieben).

Ebenfalls über dem Durchschnitt dieser Arbeiten steht eine kleine Madonnenstatuette, seit 1902 im Berliner Museum, interessant durch das Material: eine der ältesten Holzarbeiten, die uns aus der Pisaner Schule erhalten sind.

Von derartigen mehr oder weniger glücklichen Nachahmungen abgesehen, finden wir auch eine eigentliche Schule Giovannis, und zwar in Siena sowohl wie in Pisa; durch die grofsen architektonischen Aufgaben wurden zahlreiche Marmorarii beschäftigt — in den Urkunden begegnen sie uns ja in grofser Zahl —, die für den reichen plastischen Schmuck der Marmorbauten sorgten, in der Richtung ungefähr, die Giovanni gewiesen hatte. Die beiden Schulen wird man sich nicht isoliert zu denken haben, persönliche Fäden laufen herüber und hinüber; so wissen wir ja von Tino, dafs er in beiden Städten beschäftigt war.

Wie bei anderen grofsen Meistern, Rembrandt etwa, setzen sich die Schüler an bestimmte Stilstufen des Meisters an, Tino z. B. an die frühere, mit reichem Gefältel, Durchführung der einzelnen Linien (doch kommen dann spätere Einflüsse hinein, die er nicht recht verarbeiten kann). Die meisten setzen Giovannis späte Art fort, mit einheitlichen Motiven, breiter, flächiger Behandlung. So in Pisa einige Figuren der Spina (Engel in den unteren Tabernakeln der westlichen Schmalwand, sehr ähnlich den beiden Paduaner Engeln) und dann namentlich die zahlreichen Figuren vom Baptisterium, die jetzt im Hof des Museo civico stehen, leider stark verwittert; flott in der Bewegung (freilich durch Wiederholung der Motive den Mangel an Originalität verratend), breit in der Formgebung; die Erscheinung ist in wenigen Flächen gegeben, mit einfachen, zur Geraden neigenden Linien umrissen — der Stil Giottos und Andrea Pisanos kündigt sich in dieser einfachen Stilisierung der Umrifslinie an. In ähnlicher Richtung, aber sorgfältiger, nicht so derb dekorativ — weil für Innenräume berechnet —, einige Figuren von Grabmonumenten im Camposanto. Als Persönlichkeit bekannt ist uns Balduccio, der nach Oberitalien geht; die reiche Arca des Petrus Martyr, schon von 1339 (Mailand, S. Eustorgio) erfreut hie und da noch durch Nachklänge aus Giovanni, so in der Prudentia.[1])

In Siena ist von unmittelbaren Schülern Giovannis weniger erhalten, da nach Giovannis Fortgang zunächst für die Monumentalplastik nicht viel zu thun blieb und

schwommen und namentlich zu bedächtig, um an Giovannis Hand zu denken — möglich, dafs eine Zeichnung oder ein verlorenes Vorbild von ihm benutzt wurde. Der runde, flache Rahmen scheint schon aus dem Trecento hinauszuweisen.

[1]) Den vom Cicerone genannten Werken darf man vielleicht noch den unteren Teil der vielgetauften Arca di S. Agostino im Dom zu Pavia hinzufügen, der jedenfalls von anderer Hand ist als der obere Teil, mit dem Mailänder Werk zusammengehend und ebenfalls noch Spuren Giovannis zeigend. A. G. Meyer (Lomb. Denkm. S. 36) sieht die Ähnlichkeit des Sockels mit Balduccio, zweifelt aber nicht an der gleichzeitigen Entstehung des Ganzen, also erst im späten Trecento.

bald alles für den Neubau des Chores und des Langhauses mobil gemacht wurde. Wohl die besten Stücke dieser Sieneser Schule befinden sich jetzt im Berliner Museum. Es sind vier Statuen von Heiligen, etwa zwei Drittel lebensgrofs, und zwei Engel in etwa halber Lebensgröfse (wenn man so sagen darf). Die sechs Stücke (erworben 1902) stammen aus Sieneser Privatbesitz, in den sie vor mehreren Jahrzehnten, angeblich aus einer Kapelle, gekommen waren. Die genauere Provenienz läfst sich nicht mehr ermitteln, auch eine von italienischer Seite geführte Untersuchung verlief resultatlos. Man kann sich wohl manchen Platz in Siena, namentlich am Dom, denken, wo sie gestanden haben könnten, findet aber keinen, wo sie gestanden haben müfsten.

Die vier Heiligen (Abb. 8) erinnern auf den ersten Blick an die Heiligengalerie der Spina in Pisa, man möchte sie sich auch in einer solchen fortlaufenden Arkadenreihe denken. Ich wüfste aber keine von entsprechendem Mafsstab in Siena, und auch die vorzügliche Erhaltung der Oberfläche zeigt, dafs sie in einem Innenraum standen, vermutlich im Dom; in der Architektur dort wären noch Plätze genug zu finden. Ganz entsprechend erscheint eine Reihe von fünf Figuren an der westlichen Kuppelwand nach dem Langschiff zu, unsere Figuren lassen sich jedoch auf der anderen Seite nicht gut denken. Man wird am ehesten anzunehmen haben, dafs sie zu einem Monument oder zu einem grofsen Altar gehörten (auch im Baptisterium stand ein solcher mit Figuren), von denen manche durch die Werke des Quattrocento und späterer Zeit verdrängt sein müssen. — Die Ansatzfläche auf den Rückseiten ist bei der ersten und vierten Figur unserer Abbildung ziemlich breit, bei der dritten schmal, bei der zweiten rechtwinklig gekantet, so dafs diese also an einer Ecke gestanden haben wird. Ergänzt ist bei Johannes der obere Teil des Kopfes; aufserdem die Fufspartie bei der ersten, zweiten und vierten Figur.

Dargestellt ist Johannes der Täufer, deutlich charakterisiert; ein Mann mit wallendem Bart und Krone, wahrscheinlich David; in den beiden anderen Figuren wird man wohl Apostel zu erkennen haben.

Der Stil weist auf einen Schüler Giovannis von ungewöhnlicher Begabung; an den Meister selbst darf man nicht denken, es fehlt die letzte persönliche Note, die Grofsartigkeit in Anordnung und Behandlung. Als Datum ist etwa die Zeit um 1310 bis 1320 anzunehmen, die späteren Arbeiten Giovannis an der Pistojeser, die früheren an der Pisaner Kanzel bieten die meisten Analogien, doch handelt es sich nicht um sklavische Abhängigkeit.

Die Motive sind nicht originell. Am besten ist der Johannes, der seine Schriftrolle entfaltet und dem durch Stellung und Kopfhaltung ein starker, fast pathetischer Ausdruck verliehen ist: das Motiv ist jedoch von Giovanni gefunden (am ähnlichsten wohl die Statue oben rechts an der Sieneser Fassade). Auch das Vorstofsen der Köpfe kennen wir von Giovanni her; in den beiden Aposteln bringt es freilich nicht den Eindruck geistiger Spannung heraus, dem es bei Giovanni stets dient.

Die Drapierung ist gleichfalls in der Art Giovannis, wenn auch nicht so konsequent wie in dessen späten Werken. Immerhin sieht man das Bestreben, zu einem einheitlichen Motiv zu kommen; erreicht ist es in dem Johannes, wo alle Linien gut zusammenwirken; gerade ein Vergleich mit jener früheren Figur Giovannis an der Fassade zeigt deutlich den Wandel. Weniger sicher, weil selbständig, sind die beiden Apostel drapiert, doch namentlich der jugendliche nicht ohne Geschick: Stand- und Spielbein sind in Stellung und Wirkung gut herausgebracht, die Linien geschickt zueinander geführt. Die Zeichnung des Mantelsaums ist bei Johannes ganz einfach, bei den zwei Aposteln reicher, mit viel Geschmack der Gesamtdrapierung eingeordnet,

die ungegliederten Stücke belebend. Am originellsten ist der Künstler in der Zeichnung der Silhouette, die er hauptsächlich durch die kräftigen Faltenhänge giebt (die Arme bleiben am Körper); auch Giovanni hat damals ähnliches, namentlich an den Pisaner Stützfiguren, aber nicht in dieser starken und eigenartigen Zeichnung. Wenig später kapriziert man sich auf den geradlinigen Umrifs, der dann jahrzehntelang mafsgebend bleibt.

Die Behandlung im einzelnen ist flott und sicher, zeigt den vielbeschäftigten Marmorkünstler. Die Gewandung ist in ziemlich breiten Formen gegeben; nicht mehr einzelne peinlich durchgeführte Faltenrücken, sondern gröfsere Flächen, die in stumpfen Winkeln aneinanderstofsen oder durch kleine Vertiefungen belebt sind; auch diese sind in zwei breit gegeneinandergelegten Flächen gegeben, d. h. in einer rasch und bequem zu meifselnden Profilierung, die Behandlung geht mehr auf flotte Erreichung des Effekts als auf mühsame Wiedergabe der wirklichen Stofferscheinung. Namentlich an der Brust und den Armen zeigt sich die skizzierende Formgebung, deren Vorbilder uns in Giovannis späteren Werken bekannt sind. Doch kommt der Künstler keineswegs zu der genialen Behandlung, zu dem weichen Verschweben der Formen wie es Giovanni gegeben hat. Die Hände sind mehr ins einzelne ausgeführt, aber matter in der Bewegung. Die Köpfe in der Art Giovannis, namentlich wieder der des Johannes. Bei den Haaren ist das Stehenlassen der Bohrlöcher in der ausgiebigen Weise benutzt, die Niccolò aus der späten Antike übernommen hatte. Die Erfahrung des Marmorarius zeigt sich z. B. in der Bildung der Brauen, die stark nach vorn gewölbt sind, um noch Licht aufzufangen über der dunklen Augenhöhle, ein Kunstgriff, den wir noch bis ins Quattrocento in der Monumentalplastik finden.

Die Statue des David erscheint auf den ersten Blick etwas altertümlicher im Kopftypus und der gebundenen Erscheinung, ist aber doch von derselben Hand, nach Bewegung, Drapierung, Umrifs und Formbehandlung; der altertümlicher scheinende Kopftypus ist durch den Gegenstand bedingt und findet auch beim späten Giovanni noch Analogien.

Alles in allem haben wir tüchtige und flotte Arbeiten vor uns von einem erfahrenen und ziemlich selbständigen Bildhauer. Wie hoch er sich über den Durchschnitt der damaligen Steinmetzen erhebt, lehrt ein Blick auf die Statuengalerie der Madonna della Spina zu Pisa mit der trostlosen Gleichförmigkeit und plastischen Unsicherheit in der Drapierung.

Etwas später, d. h. von einem Meister, dessen Stil sich etwas später gebildet hat, sind die beiden Engel, von denen wir vorhin schon sprachen (Abb. 9 und 10). Sie sind vortrefflich erhalten, auch in der Oberfläche, sogar noch mit Spuren alter Bemalung. Sie gehören jedenfalls in einen architektonischen Zusammenhang, und zwar so, dafs die äufseren Seiten Pfeilern oder Säulen, die Flügel dem Verlauf eines Spitzbogens angepafst waren. An den inneren Seiten ist die Oberfläche weniger sorgfältig vollendet. Den ursprünglichen Standort wird man sich ebenfalls wahrscheinlich im Innern des Domes von Siena zu denken haben, an einem Monument, am ehesten einem Grabdenkmal. Man denkt sofort an die Engel zu Seiten des Sarkophags, einen Vorhang zurückziehend, wie sie jene Zeit in immer neuen Stellungen zu geben liebt. Unsere beiden Figuren kann man sich freilich kaum in Verbindung mit einem Vorhang denken, dessen Ansetzen man irgendwo noch spüren müfste. Man könnte die Geberde eher als ein Hinweisen auffassen, etwa auf den Verstorbenen (also gegenständlich ungefähr den beiden Engeln an Tinos Aliottigrab in S. Maria Novella entsprechend), vielleicht auch auf eine Statue zwischen ihnen.



Abb. 8. Schüler des Giovanni Pisano (um 1310)
Vier Heilige, Marmorfiguren von einem Sieneser Monument
In den Kgl. Museen zu Berlin



Abb. 9. Toskanischer Meister (um 1310—20)
Marmorfigur eines Engels
In den K. Museen zu Berlin

Das genaue Hineinpassen in die Architektur ist vielleicht der auffallendste Zug unserer Statuen. Sehr originell ist das Hochklappen der Flügel, auf das der Künstler wohl durch das Streben nach jener Einpassung gekommen ist.[1]) Man darf wohl in dieser Rücksicht auf die umgebenden Linien eine neue Auffassung sehen. Giovanni konzipiert seine Figur als plastische Existenz für sich, kümmert sich nicht um Überschneidungen, Häufungen, Unklarheiten im architektonischen Aufbau.

Neu ist auch die Zeichnung des Umrisses selbst. Nur an einer Seite finden wir noch eine abgetreppte Linie, die übrigen drei Seiten sind geradlinig geschlossen. Es ist das im Geschmack der späten Giovannischule, des Giotto und des Andrea Pisano. Die plastische Durcharbeitung

[1]) Man könnte sich denken, dafs dieser Einfall Furore gemacht hat in Siena, wenigstens findet man dort seit dem ersten Drittel des Trecento mit Vorliebe auf den Seitenflügeln der Triptychen oben die Verkündigung, den Engel Gabriel (auf der einen Seite) stets mit hochgeklappten Flügeln, die sich genau dem Verlauf des spitzbogigen Rahmens einpassen; vielleicht infolge dieser Gewöhnung erscheint Gabriel auch auf grofsen Tafeln in gleicher Haltung. Die Florentiner Maler zeichnen die Flügel regelmäfsig nach unten.

beginnt sich auf die vordere Fläche zu beschränken. Bei den vier Heiligen kann man von einer vorderen Fläche nicht sprechen, sie sind kräftig nach vorn entwickelt, durchaus dreidimensional. Die beiden Engel dagegen kündigen schon den Reliefstil des Andrea an. Freilich spürt man noch die Nähe Giovannis, des grofsen Plastikers: bei aller Zurückhaltung im Umrifs und in der Tiefenentwickelung zeigen sie doch noch eine Lebendigkeit der Bewegung, die in Andreas späten Werken — er tritt uns ja erst als Fünfziger entgegen — nicht zu finden ist. Die Bewegungsmotive zeigen deutlich Giovannis Schule. Der eine Engel (Abb. 9) hat das rechte Bein vorgesetzt und greift mit dem rechten Arm über (während der linke das Gewand rafft), der Kopf geht nach aufsen — es ist jenes kontrapostische Motiv Giovannis, das er zuerst an jener späten Figur der Sieneser Fassade gegeben hatte: hier erscheint es stark abgeschwächt und, im wörtlichen Sinn, verflacht —, ohne erhebliche Tiefenentwickelung schliefsen sich die breiten Formen zu einer grofsen Fläche zusammen. Ähnlich bei dem anderen Engel: die Bewegung selbst findet Vorbilder genug bei Giovanni, das Ganze erscheint aber wie flachgeprefst —, Giovanni würde etwa die Hand mit dem Gewandstück stark



Abb. 10. Toskanischer Meister (um 1310—20)
Marmorfigur eines Engels
In den K. Museen zu Berlin

nach vorn gebracht, die Faltenkurven tiefer hineingemeifselt haben. Unser Künstler hat mehr Freude an dem Verlauf der Linie als an dem Vor und Zurück der Formen — wie es später Andreas Werke zeigen. Die Behandlung des Einzelnen freilich zeigt noch die ältere Entstehung, jene breite zusammenfassende Formgebung des späteren Giovanni, die Gewandpartien sind grofse glatte Flächen, die sich in weichen, rundlichen Faltenrücken oder -thälern begegnen. Andrea giebt eine klarere Zeichnung von scharfgratigen Faltenrücken, die als Linie auf einer gleichgültigen Fläche hinlaufen. Der zweite Engel (Abb. 10), mit den reichen Gewandkurven, steht ihm darin schon näher, einiges in ihrer Zeichnung (z. B. die beiden in stumpfem Winkel sich treffenden Linien zwischen zwei stärkeren Falten) sind Motive, die das ganze Trecento, bis zu Ghiberti hin, wiederholt. Auch die Bewegung kommt hier schon auf die einfache Gesamtwirkung, den gotischen Schwung, hinaus, entfernt sich von Giovannis dreidimensionaler Bewegung, obschon alles durchaus verstanden ist, aber der Künstler interessiert sich nicht mehr dafür, die Angabe der Hüften, die Unterscheidung von Stand- und Spielbein ist nebensächlich behandelt.

Auf den ersten Blick möchte man vielleicht an zwei verschiedene Künstler denken. Bald zeigt sich jedoch die genaue Übereinstimmung in den Köpfen, in der Behandlung der Oberfläche, dem Gefühl für den Marmor; auch die Details, die Behandlung der Haare, der Flügel, des Mantelsaumes stimmen genau.

Von derselben Hand sind in Siena noch einige dekorative Skulpturen im Dom erhalten, Figuren an Kapitälen (im Baptisterium und an zwei Kapitälen des Langhauses, an der zweiten Säulenstellung von der Fassade aus), soweit ich sie bei der Betrachtung von unten her richtig gesehen habe: Bewegungsmotive und Marmorbehandlung scheinen mir übereinstimmend, und zwar genau — eine ungefähre Übereinstimmung in Motiven und Behandlung zeigen auch die oben genannten Figuren im Hof des Pisaner Museums, die sich aber durch die Gleichheit der Schule und der Entstehungszeit hinreichend erklärt.

Einen bestimmten Namen können wir nicht nennen. Es mufs ein sehr geschmackvoller Künstler gewesen sein; namentlich der eine Engel mit den eleganten Faltenlinien, der hübschen, fast etwas koketten Bewegung ist von einem Charme, der im ganzen italienischen Trecento kaum übertroffen wird und der eines erlauchten Namens wohl würdig wäre — aus jener Zeit, um 1320 etwa, kenne ich nichts von solcher Feinheit und solchem Reiz.[1]) Es sind Werke von hohem Geschmack, deren Stil nach Bewegungsmotiv und Behandlung der Oberfläche aus Giovanni Pisano herauskommt, sonst aber, in der Geradlinigkeit des Umrisses, der flächenhaften reliefartigen Behandlung, der Zeichnung der Falten neue Bahnen einschlägt, in denen uns seit 1330 Andrea Pisano begegnet.

DAS SPÄTERE TRECENTO

Jene Wandlung des Stils vollzieht sich ziemlich rasch, bald nach Giovannis Tode ist nicht mehr viel von seinem Einflufs zu spüren. Seit 1330 etwa, als Andrea da Pontedera die berühmte Bronzethür modellierte, übernimmt Florenz die Führung, bereits um die Mitte des Jahrhunderts nach den anderen Städten, nach Pisa und Orvieto hinübergreifend.

In Siena ist die weitere Entwickelung durch eine Reihe datierter Stücke festgelegt. 1336 ist das Fragment des Petroniograbmals im Kreuzgang von S. Fran-

[1]) Die durchschnittliche Höhe des Handwerks zeigt die Marmorstatuette eines Mönches, ebenfalls seit kurzem im Berliner Museum: nach Bewegungsmotiv, Umrifs und Behandlung der Oberfläche ähnlich — aber in dem allem viel steifer und ungeschickter.

cesco datiert. 1330 arbeiten die Sienesen Agostino di Giovanni und Agnolo di Ventura in Arezzo das umfangreiche Tarlatigrabmal. In den vierziger Jahren ist Giovanni d'Agostino thätig, wir kennen sein bezeichnetes Madonnenrelief in S. Bernardino, und danach dürfen wir ihm die Skulpturen am Portal des Langhaustorso zuschreiben (er wurde dort 1340 — zum zweiten Male — magister opere), eine Vermutung, die auch M. L. Richter ausspricht. Der Wandel des Geschmacks: Sinken und allmählich völliges Verschwinden des plastischen Sinnes, Neigung zu zierlich sauberer Arbeit, Kultivierung feiner Eleganz, gestreckter Linien (z. B. in den langen Hälsen) — das alles findet sich ähnlich in den Fassadenskulpturen zu Orvieto, und auch in Pisa begegnen uns entsprechende, freilich viel geringere Arbeiten. 1374 zeigt uns das Arringhierigrab in der Sieneser Universität das Schwelgen in den feinen weichgelösten Kurven, an denen man sich damals überall entzückte.

Auch aus dieser späteren, von Giovanni bereits fernen Epoche der Sieneser Skulptur besitzt das Berliner Museum seit 1902 ein gutes und charakteristisches Werk, die Marmorstatue einer sitzenden Madonna mit dem Kinde, aus Montepulciano stammend. Sie hat wohl in einer Portallünette, jedenfalls am Äufseren eines Baues, gestanden, ist gut erhalten, an den geschützten Stellen sogar intakt, die exponierten Teile etwas korrodiert. Eine Abbildung wird in der neuen Auflage des Berliner Katalogs gegeben werden. Der Stil ist hier schon völlig konventionell. Der Kopftypus weist deutlich nach Siena: sehr lange, schmale, etwas gebogene Nase; die übrigen Formen im Gesicht, Augen und Mund, ganz klein und dicht an die Nase geschoben — wie es uns aus Sienesischen Bildern geläufig ist und wie wir es noch in Quercias Madonna am Trenta-Altar ähnlich finden. Nach der sonstigen Zeichnung und Formbehandlung dürfen wir wohl unbedenklich schliefsen, dafs wir es mit einem Werk jenes Giovanni d'Agostino zu thun haben, der 1340 Capomaestro in Siena wurde; die Übereinstimmung mit dem kleinen bezeichneten Relief in S. Bernardino ist ausreichend.

In Pisa sinkt das Niveau nach Giovannis Tode rascher und tiefer. Von den Schularbeiten im Anschlufs an dessen späten Stil ist schon die Rede gewesen. Während die Statuen im Hof des Museo ganz gut sind, ist anderes sehr viel geringer: die Figuren der Spina, seit 1320, geben recht unerfreuliche und gleichförmige Nachklänge an den Meister. Von ganz äufserlichen Nachahmungen haben wir gesprochen. Es folgt dann jene den gleichzeitigen Sienesen ähnliche Gruppe mit den gestreckten Formen, den langen Hälsen. Am besten sind darunter die Figuren in dem Baldachin aufsen am Camposanto; dann das Gherardescagrab (1337), vier Engel an der Westfassade der Spina (ganz oben, und unten zu seiten der Madonna); etwas später die zwei Engel oben auf der Domfassade. — Ähnlich, auch mit dem kleinlichen Gefältel, aber roher, die drei Figuren der Portallünette am Pistojeser Baptisterium. So schleppt sich die Plastik ziemlich matt weiter, sofern nicht von aufsen Hülfe kommt. Das auffallend feine Relief des hl. Martin mit dem Bettler (an S. Martino) scheint mir dem Andrea Pisano näher zu stehen als den Orvietaner Skulpturen, an die Schmarsow (S. Martin von Lucca, S. 160) erinnert hat — worauf hier nicht einzugehen ist. (Jedenfalls gehört es nicht ans Ende des XIII. Jahrhunderts, wie M. Reymond sagt.) Mit Nino, der längeren Aufenthalt in Pisa nimmt, zieht neuer Glanz in die alte Stätte toskanischer Plastik ein.

Inzwischen entstanden in Florenz seit 1330 die glänzenden Werke des Andrea Pisano. Sein Stil ist vorhin schon angedeutet worden: Spuren plastischen Empfindens aus dem einstigen Verkehr mit Giovanni; dagegen Einlenken in reliefmäfsige flächenhafte Behandlung, Geradlinigkeit des Umrisses, Aufgehen der Formgebung in elegantes

Linienspiel; in den Reliefs statt der aneinandergehäuften einzelnen plastischen Motive Wohlabgewogenheit der Massen und Linien in weiser Beschränkung; feinsinnige Erzählung. Das Berliner Museum besitzt einen sehr edlen Kruzifixus (Holz, erworben 1885, aus Lucca stammend), der bekanntlich von Bode (zuerst 1886 in dieser Zeitschrift) mit grofser Wahrscheinlichkeit auf Andrea zurückgeführt wird.



Abb. 11. Florentiner Meister (Ende des XIV. Jh.)
Bemalte Holzstatue der Madonna
Berlin, K. Museen

Andreas Sohn, Nino Pisano, setzt die Richtung seines Vaters fort. Er ist nicht so eminent geschmackvoll und fein wie sein Vater, aber noch eleganter. Die Wirkung liegt bei ihm vielleicht noch mehr in der Linie, deren Eindruck er durch bewufste Unterstützung mit der Farbe steigert: er zeichnet etwa einen Mantelsaum in wundervoller Kurve, legt an einigen Stellen den Stoff um, so dafs die blaue oder goldene Innenseite die weifse Marmorfläche unterbricht, das Linienspiel belebt und gliedert. Alles wirkt rein in der Linie, von energischer Vertiefung ist keine Rede, sie kommt nur vor als Einhöhlung in der Gewandung — die er neben dem Hals oder dem Rumpf herausmeifselt, um den Kontur klar erscheinen zu lassen — als Dunkelheit also wirkend, nicht als Form. Die Motive sind dementsprechend nicht mehr plastisch, sondern erscheinen genrehaft: sie begründen nicht die lineare Komposition.

Nino ist thätig in Orvieto als Dombaumeister; eine Marmorstatue ist in der Opera erhalten; zwei fragmentierte Marmorstatuetten vor der Rückwand der Opera darf man ihm wohl auch geben. Sehr nahe steht ihm die bekannte Holzstatue des Gabriel (daselbst).

In Pisa sind zahlreiche Werke seiner Hand erhalten, der Christus in S. Cecilia, das Saltarellograb in S. Francesco, die beiden feinen Verkündigungsfiguren in S. Caterina (Marmor, nicht Holz) und die berühmten Statuen in der Spina; die wundervolle Halbfigur der Madonna dort darf man wohl als sein Meisterwerk bezeichnen. Andere Figuren zeigen seinen Stil, mögen von Gehülfen gearbeitet sein: an der Domfassade, im Camposanto, an der Spina. Wie ein Schüler Ninos arbeitet, zeigt der bekannte Altar seines Bruders, jetzt in S. Francesco. Mir scheint auch die Madonnenstatue von der Spina mehr den Stil des Nino als des Andrea zu zeigen, dem sie Supino zuschreibt.

Berlin besitzt von der zarten und delikaten Kunst Ninos treffliche Beispiele in den bekannten Statuetten des Museums und der Sammlung James Simon.

In Florenz nun tritt schon zu Ninos Lebzeiten eine neue Persönlichkeit ein, Andrea Orcagna, der entschieden plastischer empfindet, gesunder, freilich auch derber. Er reliefiert stärker, in der Anlage wie in der Formgebung, interessiert sich für Raumvertiefung und Körperbau; seine Linie ist straffer und einfacher. Die folgenden gehen noch mehr auf die Licht- und Schattenwirkung aus, die Oberfläche wird reich gegliedert, der Umrifs aufserordentlich bewegt — so in den achtziger Jahren an den Skulpturen der Loggia de' Lanzi und noch um 1420 bei Ghiberti und den Thonbildnern. Bei ihnen allen freilich treibt nicht der plastische Sinn zur Bereicherung des Umrisses und der Innenzeichnung, sondern die Freude am Reichtum des Lichtspiels, an der mannigfach und schönkurvig bewegten Linie.

Ein gutes Beispiel florentinischer Plastik vom Ende des Trecento, etwa aus den neunziger Jahren, giebt die Holzfigur einer stehenden Madonna mit dem Kinde, die vor kurzem ebenfalls aus der Sammlung von Beckerath in das Berliner Museum kam (Abb. 11). Ein Vergleich etwa mit den Skulpturen von der Porta de' Canonici zeigt, wie sie ungefähr zu datieren ist. Charakteristisch für jene Zeit sind die kräftig eingeschnittenen, geradlinig heruntergezogenen Gewandfalten unten, die in kleinen Kurven darüber spielenden Linien des Saumes (der plastisch kaum abgesetzt ist), der eigentümliche Bausch auf dem Schofs, der rundliche Kopf. Die Hände, sowie der Kopf des Kindes sind recht derb geraten: es war kein grofser Künstler, der hier das Messer geführt hat; aber den hohen Stand des Handwerks zeigt die Feinheit und Eleganz in der Zeichnung des Gewandes; sie verband sich mit einer reichen Bemalung, die noch gut erhalten ist. Nicht nur die breiten Goldsäume, auch der blaue Mantel ist mit Mustern bedeckt (was man jetzt nicht gleich erkennt), ebenso das Kopftuch.

Anders erscheint das ausgehende Trecento in Pisa. Soweit die spärlich erhaltenen Monumente erkennen lassen, vegetiert der Stil Ninos und seiner Umgebung weiter, das ganze Trecento hindurch. Das Grabmal Moricotti im Camposanto von 1395, der Kruzifixus in S. Michele, das Grabmal Maggi in S. Francesco, aus dem Anfang des Quattrocento, bewegen sich noch in den Formen etwa des Saltarellograbes, sind unberührt von den Bestrebungen der Florentiner.

Aus diesem Kreise, der Pisaner Kunst der zweiten Hälfte des Trecento, besitzt das Berliner Museum seit 1900 ein besonders reizvolles Werk, wohl das hervorragendste, das heute noch erhalten ist. Es sind die Holzstatuen der sitzenden Annunziata und des halb knieenden Gabriel, die im Kunsthandel erworben wurden, aus Pisa stammend (Abb. 12 und 13).

Auf den ersten Blick möchte man die beiden Figuren schon ins Quattrocento setzen, da sie in der Bewegung sehr frei erscheinen. Doch ist das wohl eine Täuschung, da unser Meister ersichtlich nicht mit der vorsichtigen Selbsteinschätzung gearbeitet hat wie die Florentiner. In der Malerei wurde die Verkündigung das ganze Trecento hindurch bekanntlich in derselben Anordnung dargestellt: Maria sitzend, in Vorderansicht oder Dreiviertelstellung, mit einem Buch, die Hand auf die Brust legend; Gabriel halb knieend, im Profil, die Linke mit dem Lilienzweig (der in unserer Figur gleichfalls vorhanden war, aber jetzt fehlt) auf das eine Knie gelegt, die Rechte weit vorgestreckt. Diese gewohnte Anschauungsform ist hier ganz naiv in die Plastik übertragen, oder richtiger, in polychrome Schnitzerei. Übrigens pflegte man auch sonst wenigstens in einem Gebiet der Plastik die Szene so wiederzugeben, im Relief: so

Orcagna 1359 an seinem berühmten Tabernakel, Tommaso Pisano an seinem bezeichneten Marmoraltar in S. Francesco, sogar noch viel lebhafter bewegt. Andere Beispiele kommen hier nicht direkt in Betracht.[1]) Bei Marmorstatuen verbot sich dieser Typus der Malerei und des Reliefs von selbst, man gab beide Figuren stehend — wozu schon das Korrespondieren im architektonischen Zusammenhang drängte — und mit reservierter Bewegung, aus naheliegenden technischen Gründen.[2])



Abb. 12. Pisaner Meister (um 1380—90)
Der Engel Gabriel, bemalte Holzfigur
In den K. Museen zu Berlin

Die Holzfiguren der Verkündigung schliefsen sich nun regelmäfsig an diesen Typus der stehenden Marmorstatuen an, obwohl ihr Material ganz anderes erlaubt hätte. Unser Künstler jedoch ist origineller als andere Holzschnitzer und giebt jenen Typus der Malerei und des Reliefs, möglicherweise auch im Zusammenhang mit der ursprünglichen Aufstellung (von der ich leider nichts mehr ermitteln konnte). Mir ist keine Verkündigung in Holz von ähnlicher Anordnung bekannt (es sind ja überhaupt nur sehr wenige erhalten), doch mag hie und da in einem verlorenen Städtchen noch etwas Analoges vorkommen — woraus man nach dem eben Gesagten keinesfalls auf dieselbe Schule oder gar denselben Meister schliefsen darf.

[1]) Orvieto, Fassade (hier die Madonna noch stehend, der Engel sehr stark bewegt); Pistoja, Dossale, oben; Arezzo, Dom, Hauptaltar (der Engel wegen Platzmangels zusammengeschoben). Der Einflufs der Malerei deutlich bei Balduccio an der Kanzel von S. Casciano.

[2]) So aus der toskanischen Gruppe: Tino in Pisa und Neapel; ferner Florenz, S. Croce; Cortona, S. Margherita; Mailand, S. Eustorgio; Pavia, Dom, Arca des hl. Augustin. Der Typus hat seine Verbreitung wohl durch Niccolò gefunden, bis Unteritalien hin.

Mehr in Naivetät als in Sicherheit giebt unser Meister den lebhaft bewegten Engel. Ein grofser Plastiker ist er nicht: das linke Knie springt viel zu wenig heraus, die ganze Hüftpartie ist unklar, die Füfse sind nicht deutlich genug. Ein Florentiner hätte das nicht machen dürfen; Orcagnas Gabriel von 1359 ist genau ebenso bewegt und drapiert, aber da ist alles korrekt und sicher durchgeführt mit Kenntnis und Interesse für den Mechanismus des Körpers.



Abb. 13. Pisaner Meister (um 1380—90)
Maria der Verkündigung, bemalte Holzfigur
In den K. Museen zu Berlin

Bei der Madonna ist die Bewegung weniger kühn, und die Fehler sind deshalb auch geringer; doch zeigt ein genaues Studium, dafs auch hier manches gewagt ist, was die vorsichtigen und stets scharfer Kritik ausgesetzten Florentiner erst viel später eroberten.

Dieser Unbefangenheit in der Anordnung entspricht der sonstige Charakter der Figuren, namentlich das Hineinziehen des Zeitkostüms, das sich sonst im XIV. und XV. Jahrhundert bei der Madonna und bei den Engeln nur selten und meist ideal zugestutzt oder zur Unkenntlichkeit kombiniert findet. Das Kleid der Madonna ist ungewöhnlich, ebenso das des Engels — seinesgleichen erscheinen sonst damals in weicher Gewandung mit tieferer Gürtung und überfallendem Bausch; besonders ungewöhnlich ist aber die ungenierte Wiedergabe des ziemlich hohen Stehkragens. In der Malerei findet er sich bei Idealfiguren nur selten, in der Plastik ist er mir überhaupt nur bei Portraitfiguren (z. B. dem Scrovegni) und Verwandtem (z. B. auf Dozentenreliefs) bekannt. Die Kunst Ninos und seiner Schule (schon der späte Giovanni neigt dazu) liebt es, gerade an Brust und Armen die Gewandung glatt und eng anliegend zu geben, im Gegensatz zu den reichen Kurven sonst (doch pflegt da der Stoff als weich charakterisiert zu sein): so kam vielleicht unser Künstler dazu, an dieser Stelle das knappe Zeitkostüm zu geben. Die Mäntel also ergehen sich in schönlinigen Kurven, und zwar ziemlich ähnlich der Art Ninos. Die Florentiner behandeln die Gewandung im späteren

Trecento ganz anders: die Faltenzüge sind stark gerundet und kräftig nebeneinandergesetzt, in der Zeichnung geradlinig oder als Kurven von sehr kurzem Radius, bis zu den bekannten korkzieherartigen Verschnörkelungen. Hier dagegen ist einmal die Formgebung noch recht flach: wie unklar ist bei Gabriel der Kontur des Beines, wie wenig ist an der unteren Partie der Madonnenfigur herausgeschnitten, im Vergleich zu entsprechenden Statuen in Florenz (z. B. Talentis Madonna von 1399 in Orsanmichele). Und aufserdem ist die Zeichnung noch dem Stil Ninos nahe: die einfachen Umrifslinien bei Gabriel, die langhinziehenden und mäfsig gewellten Kurven, mit denen der Mantel herabfällt und auf dem Boden aufliegt — diese Linienempfindung zusammen mit der ziemlich flachen Behandlung würden in Florenz kaum nach 1360 zu denken sein; in Pisa können wir weiter hinuntergehen, da Ninos Stil, wie gesagt, bis um 1400 dort weiterzuleben scheint. Und für spätere Datierung sprechen nun doch manche Einzelheiten: die weichere Formung der Faltenrücken (z. B. am Ärmel des Engels), die Anordnung des Mantels auf dem Kopf der Madonna (im früheren Trecento pflegt er auf die Stirn herabzuhängen), die starke Unterschneidung des Mantels an Hals und Rumpf der Madonna, wie sie bei Nino wohl ähnlich, aber nicht in diesem Maafse vorkommt (vielleicht auch durch das Vorbild der Malerei angeregt?), namentlich aber die Bildung der Köpfe.

Bei Nino sind die Köpfe der Madonna und der Engel länglich und schmal, im Profil geradlinig, mit dem Kinn fast etwas vorspringend, in den Formen knapp, fast hart. Hier dagegen sind die Köpfe rundlich und breit, das Profil bildet einen stumpfen Winkel, die Formen sind schwellend und sehr weich.

Alle diese Momente weisen uns in die letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts. Nach einem äufseren Anlafs, auf Grund der Provenienz, käme man auf das Datum 1385 und die unmittelbar folgenden Jahre.

In Pisa finden sich bekanntlich noch eine ganze Anzahl Holzskulpturen im Museo civico. Die frühesten scheinen mir zwei Statuen der Annunziata (rechts vorn und links am Ende des Saales — Nummern habe ich nicht gefunden), rot gestrichen, in breiter, glatter Behandlung. Ihnen nahe stehen die Statuen der Verkündigung in Lyon. Es folgen unter dem Einflufs Ninos, aber gering, die Statuen der Ubaldesca und eines Kapuziners, und, deutlicher den Stil Ninos zeigend, aber gleichfalls handwerksmäfsig, der Gabriel (an der Fensterwand), in reicher Bemalung (in weifsem Gewand mit farbiger Verzierung). Hoch über diesen provinzialen Arbeiten stehen jene drei feinen Holzstatuen, die man dem Nino selbst zu geben pflegt: der Verkündigungsengel in Orvieto (Opera; die Photographie ist nicht gut, eine neue Aufnahme soll geschehen; die Annunziata von anderer Hand und derb); dann die Statuen der Annunziata und des Gabriel im Pisaner Museum. Alle drei haben leider nicht mehr die alte Bemalung. Sie stimmen mit den schönen Marmorstatuen gleichen Gegenstandes von Ninos Hand in S. Catarina so genau überein, dafs man sie ihm ohne Bedenken zuweisen könnte, wenn man wüfste, dafs er auch in Holz gearbeitet hat; sonst müfsten sie von einem sehr begabten Schüler sein, der sich ganz in seine Art eingelebt hätte. Eine leichte Abweichung könnte man höchstens in den Köpfen finden, die etwas rundlicher sind, was namentlich in der Seitenansicht deutlich wird (also nicht in den Photographien).

Später als diese Gruppe, aber aus ihrem Stil hervorgehend, scheint mir eine Holzstatue der Annunziata im Pisaner Museum (an der Fensterwand), recht beschädigt, ohne Arme, das Gewand weifs, die Bemalung des Kopfes leider aufgefrischt, die feinen Formen etwas entstellend. Die Schnürung des Gewandes unter der Brust (obwohl schon im frühen Trecento vorkommend), die vom Gürtel lang hinabfliefsenden

Falten lassen sofort an Werke um 1400 denken, wenn auch die Durchführung der Falten noch an jene früheren Holzfiguren erinnert. Der enge Zusammenhang mit jenen drei dem Nino zugeschriebenen Figuren ist nicht zu verkennen. Der Kopf ist in derselben Disposition gegeben, die Bildung aller einzelnen Teile ist ähnlich, der Hals sitzt in derselben scharfen Linie auf der Brust auf wie dort, die Verbindung vom Kinn zum Hals durch eine leichte Schwellung ist dieselbe: man könnte sich beides von der gleichen Hand denken. Nur ist in der späteren Statue alles voller, der Kopf rundlicher, alle Linien im Inkarnat kurviger. Es ist der kleine runde Kopf, wie er uns um 1400 mehr oder weniger ähnlich in Florenz, in Arezzo und Siena (1408 Giacomo da Siena in Ferrara) entgegentritt; am bekanntesten ist der Typus durch Quercias Ilaria del Caretto.

Mit dem Kopf dieser Annunziata nun stimmen die Köpfe unserer beiden Figuren aufs genaueste überein, bis in jede Linie und jedes kleine Detail hinein. Vielleicht sind sie etwas früher als die Statue — wie weit man aber die Distanzen nehmen will, ist bei dem Mangel an Daten in Pisa Sache des Gefühls, ebenso ob man diese Stücke des ausgehenden Trecento als späte Arbeiten des Meisters jener dem Nino noch ganz nahestehenden Gruppe betrachten oder einem jüngeren Künstler geben will, der sich als Schüler eng an jenen anschliefst. Bei dem geringen Material wird sich das kaum sicher entscheiden lassen. Ursprünglich mufs Pisa und seine Umgebung reicher an solchen Holzskulpturen gewesen sein: die Feinheit der Oberfläche, gerade in den Köpfen der Berliner Figuren, beweist eine langjährige und reiche Übung des Meisters.

Einen besonderen Reiz haben diese beiden Figuren noch durch die wohlerhaltene Bemalung. Die Madonna in der üblichen Zusammenstellung von Blau und Rot, das Kleid des Engels Gold, der Mantel in delikatem Blafsrot, das Inkarnat hell, die Verzierungen rot und gold mit feinen, zum Teil eingeprefsten Mustern (auf dem Sitz, den Kissen, den Kleidern beider Figuren). —

Als ein späteres Beispiel jenes statuarischen Typus der Verkündigung, Maria und der Engel stehend, mit reservierten Bewegungen, erscheinen die beiden lebensgrofsen Holzstatuen des Berliner Museums, die früher dem Quercia zugeschrieben wurden. Sie gehören vielmehr nach Florenz, in den Anfang des Quattrocento, wie Bode im vorigen Jahrgang dieser Zeitschrift ausgeführt hat.

FÜNF UNBESCHRIEBENE HOLZSCHNITTE LUCAS CRANACHS

VON CAMPBELL DODGSON

Nach den Forschungen Flechsigs, denen sich der im letzten Jahrgang dieser Zeitschrift erschienene Aufsatz Friedländers willkommenerweise anschliefst, mufs alles, was auf die Anfänge Lucas Cranachs neues Licht wirft, vom höchsten Interesse sein.

In die kleine Gruppe engverwandter Schöpfungen — die beiden von Passavant (IV, 40) beschriebenen Holzschnitte, die Gemälde von 1503 in Schleifsheim und Nürnberg, die Berliner Zeichnung von 1504 —, welche der prächtigen Ruhe auf der Flucht vorangehen, führe ich hier einen neuen, ihnen völlig ebenbürtigen Gefährten ein.

Die Wiener Hofbibliothek besitzt unter den anonymen Holzschnitten von deutschen Meistern (L. 5 S. 63) einen, 1502 datierten, St. Stephan (218 : 152 mm). Der heilige Diakon steht mit leise gesenktem Haupte da und blickt über die linke Schulter zurück. Er hält im Schofse eine Menge Steine; seinen oben geschorenen, sonst von üppigen Locken umwallten Kopf umgiebt kein gewöhnlicher Heiligenschein, sondern ein aus Zweigen geflochtener Kranz. Die überlange Albe liegt in starken Falten auf dem mit struppigem Rasen und langen Grashalmen bedeckten Boden. Als Umrahmung dienen zwei Bäume mit gewundenen Ästen, auf denen zwei nackte Kinder sitzen, deren eines pfeift, das andere trommelt. Aus den Ästen, welche ein seltsames Gemisch von Trauben und Eicheln tragen, wachsen dämonische Ungeheuer empor, deren eines mit seinen langen Ohren eine Schleife gemacht hat. Die Schnauze eines anderen weist den Buchstaben C deutlich auf; ich zögere doch, dieses Zeichen, das wohl blofs zufälligerweise aus einem Glitschen des Schneidemessers entstanden sein kann, als Künstlermarke aufzufassen. Unter der einfachen Einfassungslinie steht die Unterschrift: Sanctus Stephanus prothomartyr. Der vorzügliche Abdruck ist ebenso vorzüglich erhalten.

In diesem Holzschnitt habe ich im Jahre 1900 beim ersten Blick ein Werk desselben Künstlers erkannt, der die beiden grofsen Kreuzigungen in Berlin gezeichnet hat. Erst nachdem mir sich die Überzeugung allmählich aufgedrungen, dafs dieser Künstler eben Lucas Cranach ist, und nachdem ich im Wiener St. Stephan noch mehr Analogien mit beglaubigten Werken Cranachs als mit der Kreuzigung von 1502 gefunden habe, bin ich entschlossen, das merkwürdige Blatt an dieser Stelle zu publizieren.

Ausschlaggebend ist wohl vor allem die Gewandfaltung, welche sowohl mit der auf Werken der frühesten Gruppe bemerkbaren (vergl. Flechsig, Cranachstudien I, 74 unten), wie mit den Gewändern auf beglaubigten Werken (Kleid Mariä auf dem Berliner Bild, Holzschnitt St. Michael u. s. w.) vollkommen übereinstimmt. Für die Art

und Weise, wie das linke Bein des Heiligen unter dem Gewande deutlich zum Vorschein kommt, mag man die in Ohnmacht fallende Maria auf der ersten Kreuzigung (P. 2), und dann besonders auf der Enthauptung Johannis des Täufers (B. 61) die vorn rechts stehende Frau vergleichen. Auch die Zeichnung der Haare, der Grashalme, der Baumstämme findet leicht bei Cranach sein gleiches. Die spukhaften Gestalten der Ungeheuer sind des Meisters würdig, der vier Jahre später in der Darstellung der Versuchung des hl. Antonius mit Schongauer wetteiferte. Ähnliche Gestalten kommen auch im Wittenberger Heiligtumsbuch (Sig. biii, cii) vor. Die seltsame Einfassung mit den Bäumen hat auch bei Cranach, und wohl bei keinem anderen Künstler, ihr Analogon. In der Apostelfolge, B. 24—36, welche wohl früher als Christus, B. 23, anzusetzen ist, steht jeder Apostel zwischen links und rechts aufsteigenden Baumstämmen, bezw. stammartigen Ornamenten, die sich oben in Füllhörner, Fruchtkörbe, Weinblätter und dergl. auflösen. Nur in einem Falle, bei St. Philipp, kommen Motive aus der Tierwelt neben den vegetabilischen vor; dort sieht man rechts einen langgestreckten Aal, dessen Kopf mitten in einem Füllhorn steckt. Bei St. Johannes sind Eicheln wieder unter den Ornamenten verwendet. Der St. Stephan darf gewissermafsen als eine Vorstufe zu dieser Apostelfolge bezeichnet werden. Der gröfste Unterschied besteht gewifs in den Putten, die ja in ihren derben Zügen im Werke Cranachs, dessen Kinder sonst voll allerliebster Anmut sind, einzig dastehen. Zu dieser Derbheit hat wohl der Holzschneider mit beigetragen, aber die Körperformen passen sehr gut in ihrer Häfslichkeit zu den beiden Kreuzigungen; diese Putten sind den Schächern stilistisch verwandt.

Der originelle, für 1502 merkwürdig vorgeschrittene Holzschnitt bestätigt vollkommen die Auffassung Flechsigs und Friedländers, dafs Cranach gegen 1502 eine Sturm- und Drangperiode durchmachte, ähnlich wie Dürer, da er die Apokalypse schuf. Auch hier, wie bei der gleichzeitigen Kreuzigung, ist »alles noch in Gärung«, alles dramatisch bewegt. Er bestätigt nicht minder die Ansicht Flechsigs, dafs Cranach sich gegen 1500—1503 eine längere Zeit in Österreich, wahrscheinlich sogar in Wien, aufhielt. Im Zusammenhang mit alledem, was Flechsig schon zur Unterstützung dieser Ansicht angeführt hat,[1]) dem Zeugnis Scheurls, den magyarischen Typen auf der ersten Kreuzigung, die Provenienz des Schleifsheimer Bildes aus Kloster Attel am Inn, dem 1503 gemalten Bildnis des Dr. Joh. Stephan Reufs aus Konstanz, der im folgenden Jahr Rektor der Wiener Universität wurde, mufs es doch als bedeutungsvoll erscheinen, dafs Cranach 1502 den Schutzheiligen Wiens auf Holz gezeichnet hat, wenn auch die Thatsache, dafs das einzige bekannte Exemplar noch in Wien aufbewahrt wird, keine so hohe Beachtung verdient. Man fühlt sich versucht, schon von der Wiener Periode Cranachs zu reden. Weiterer Aufschlufs darüber wäre möglicherweise in der Wiener Buchillustration zu finden. In dem einzigen hervorragenden Druckwerke aus der einschlägigen Zeit, das ich bis jetzt daraufhin untersuchen konnte, dem von Winterburger 1502 gedruckten Wiener Heiligtumsbuche,[2]) vermag ich jedoch keine Spur des Cranachschen Stiles zu erblicken.

Weniger interessant und technisch ziemlich unbeholfen, doch sicher um dieselbe Zeit entstanden, ist ein Holzschnitt, Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, der von Nagler[3]) Schäufelein zugeschrieben wurde. Im Lichtdruck nach dem schlecht

---

[1]) Cranachstudien I, 9. 77. 78. 284—286.

[2]) Faksimile-Ausgabe des k. k. Österreichischen Museums, Wien 1882, mit Einleitung von Franz Ritter.

[3]) Monogrammisten III, 580, Nr. 1444, 22.



Sanctus Stephanus prothomartyr.

Lucas Cranach
St. Stephan, Holzschnitt vom Jahre 1502
In der K. K. Hofbibliothek zu Wien



LUCAS CRANACH

CHRISTUS AM KREUZ

ALTKOLORIERTER HOLZSCHNITT IM K. KUPFERSTICHKABINET ZU DRESDEN



Lucas Cranach
Kanonbild des Missale Pataviense, 1503
Wien, K. K. Hofbibliothek

mit Deckfarben kolorierten und vergoldeten Exemplar des Königlichen Kupferstichkabinets zu Dresden kommt die enge Verwandtschaft dieser Kreuzigung mit den grofsen Holzschnitten in Berlin und dem Schleifsheimer Gemälde, trotz aller unvermeidlichen



Lucas Cranach
Die sieben Freuden Mariä
Holzschnitt im British Museum zu London

Mängel der Reproduktion, immer noch deutlich zum Vorschein. Man erkennt die groben Körperformen, die kräftige Gewandfaltung, die heftige Bewegung wieder. Der Holzschnitt mifst 217:152 mm; das Blatt, auf dem er steht, offenbar, wie schon Nagler bemerkt hat, das Bruchstück eines Druckwerkes (Missale), mifst 315:217 mm. Es wurde 1888 aus einem Buche in der Königlichen Bibliothek, mit welchem es in keinem ursprünglichen Zusammenhang stand, ausgelöst. Ein zweites Exemplar auf Pergament besitzt die Sammlung König Friedrich August II. zu Dresden.

Erst nachdem obiges gröfstenteils geschrieben war, machte ich mit Hilfe meines Kollegen Robert Proctor eine Entdeckung, welche den Wiener Ursprung des St. Stephan Cranachs bestätigt. Er wurde nämlich als Titelholzschnitt beider von Johann Winterburger 1503 und 1512 in Wien gedruckter Folioausgaben des Missale Pataviense,[1]) und zwar jedesmal ohne Unterschrift auf der Rückseite des rot gedruckten Titelblattes, verwendet. Der Abdruck von 1503 kommt an Klarheit dem Einzelblatt der Hofbibliothek fast gleich; noch 1512 war der Holzstock gut erhalten und ohne Sprünge. Ob der hier abgebildete Abdruck ebenfalls einem Druckwerke entstammt, mufs dahingestellt sein; die Unterschrift ist jedenfalls mit einer anderen, nicht in jenen Missalien verwendeten Type Winterburgers gedruckt, die z. B. in der nicht datierten Concordia hungarica (ca. 1500)[2]) zu finden ist. Ich möchte eher annehmen, dafs Winterburger den Holzschnitt mit dem Schutzheiligen Wiens 1502 zunächst als Flugblatt publizierte, und ihn dann im folgenden Jahre zum Bildschmuck einiger Exemplare des Missale Pataviense wieder benutzte; in einem der beiden Wiener Exemplare kommt allerdings ein anderer St. Stephan vor. Die 29. Januar 1509 datierte, auch von Winterburger gedruckte Quartausgabe mit dem einfachen Titel, Missale Patauieñ.,[3]) enthält auf der Rückseite des Titelblattes einen anonymen Holzschnitt, 162 : 121, welcher St. Stephan zwischen den anderen Patronen Passaus, den heiligen Valentin und Maximilian, darstellt. St. Stephan ist hier nach Cranach kopiert, mit der einzigen Differenz, dafs er eine Palme in der Rechten hält, und dafs ein tellerartiger Nimbus statt des Kranzes sein Haupt umgiebt.

Es lag nahe, zu vermuten, dafs die oben beschriebene Kreuzigung in Dresden eben aus dem Missale von 1503 stammen dürfte. Es erhellt jedoch aus einer von Dr. Weixlgärtner freundlichst unternommenen Vergleichung mit zwei auf der Wiener Hofbibliothek befindlichem Exemplaren (22. B. 14, 15), dafs das Kanonbild von 1503, 215:153, mit dem von Nagler beschriebenen Holzschnitt nicht identisch ist. Die verkleinerte Abbildung (S. 287) beweist aber genügend, dafs jenes den schon besprochenen Erstlingswerken Cranachs noch mehr verwandt ist, als der Holzschnitt in Dresden. Die beiden Kreuzigungen sind ähnlich, aber insofern unabhängig, dafs keine von den beiden als Kopie zu bezeichnen ist. Das Dresdner Kanonbild, dessen genaue Provenienz ich leider noch nicht ermitteln konnte, ist wohl wegen der rohen Technik noch früher entstanden, als das Wiener, welches mit dem St. Stephan von 1502 im engsten Zusammenhang steht.

Ich benutze diese Gelegenheit, um ferner zwei unbeschriebene Holzschnitte des Britischen Museums in die Cranachlitteratur einzuführen, die das Talent des Meisters freilich nicht auf seiner stärksten Seite zeigen. Das erste Blatt, aus der Sammlung Bagford, kam schon im XVIII. Jahrhundert mit den Handschriften Sir Hans Sloanes in den Besitz des Museums, das andere als Geschenk von J. H. Anderdon 1872. Beide lagen bis vor kurzem unter den anonymen Holzschnitten.

---

[1]) Missale Patauieñ. | cū additionibus | Bñdictionū, etc. (6 Zeilen), 25. Mai 1503, Panzer IX, 1. 4, und 13. Mai 1512, Panzer IX, 11. 59. Denis, Wiens Buchdruckergeschichte, S. 17 Nr. 17 und S. 74 Nr. 76. Weale, Catalogus Missalium, p. 120. 121. Die Ausgabe vom 3. April 1507, Panzer IX, 2. 9, Denis S. 18 Nr. 19, enthält nicht diesen Holzschnitt, sondern einen anderen, mir unbekannten, der Christus darstellt, wie er von Engeln vom Kreuze genommen wird. Der St. Stephan im Londoner Exemplar der Ausgabe von 1503 ist koloriert, der Kreuzigungsholzschnitt vor dem Kanon ist nicht der ursprüngliche.

[2]) Proctor, Index to Early Printed Books in the British Museum, p. 695 no. 9490.

[3]) Panzer IX, 3. 15, Denis S. 23 Nr. 25.

1. Die sieben Freuden Mariä. Um die sitzende Maria, die in einem Buche liest, sind sieben Szenen aus ihrem Leben, von der Verkündigung bis zur Krönung, in Medaillons (Durchmesser 41 mm) dargestellt. Das beschädigte und beschnittene Exemplar weist oben, links und rechts noch Spuren von einer Einfassungslinie auf, deren Vorhandensein vermuten läfst, dafs die Darstellung im wesentlichen noch vollständig erhalten ist. 152 : 141 mm.

2. Der Tod Mariä. Die Sterbende hält eine Kerze, die ihr Johannes dargeboten hat. Am Fufse des Bettes steht Petrus mit einem Wedel, um das Bett gruppieren sich die zehn anderen Apostel in verschiedenen Stellungen. Oben empfängt Gottvater die Seele. Feiner, gut ausgeführter Holzschnitt, der den Charakter einer Federzeichnung getreu bewahrt hat. Oben und rechts beschnitten. 88 : 102 mm.

Maria, auf dem ersten Blatte, ist eine würdige, anmutige Gestalt aus der reifsten Zeit des Künstlers, die kleinen Medaillons sind mit viel weniger Sorgfalt ausgeführt. In derselben ziemlich skizzenhaften Weise ist die ganze zweite Darstellung gezeichnet; dort ist doch der Kopf des Petrus besonders charakteristisch. Man vergleiche im übrigen ein Blatt des Heiligtumsbuches von 1509, Sig. f. ib., und solche nebensächliche Gestalten wie die Prinzessin auf den beiden Darstellungen des hl. Georg, Lippmann 5 und 16, sowie die grofsen Blätter, Lippmann 50 und 51. Ich denke, die Londoner Blätter werden ihr Recht behaupten, unter den echten Holzschnitten Cranachs, wenn auch nur unter solchen zweiten oder dritten Ranges, aufgenommen zu werden.



Lucas Cranach
Der Tod Mariä
Holzschnitt im British Museum zu London

DER HAUSBUCHMEISTER IN HEIDELBERG

VON WILHELM R. VALENTINER

In dem Codex Palatinus germanicus Nr. 87[1]) der Heidelberger Universitätsbibliothek befindet sich als Titelblatt eine kolorierte Federzeichnung, die die Jahreszahl 1480 trägt (Originalgröfse 28,2 × 19). Ein scheinbar älterer Mann kniet vor einem Jüngling und überreicht ihm ein Buch, das dieser huldvoll entgegennimmt. Charakterfestigkeit und Anmut der Gestalten, eine sehr einfache, aber dabei aufserordentlich freie und zugleich geschlossene Komposition weisen auf einen hervorragenden Künstler. Schon der allgemeine Eindruck läfst darauf schliefsen, dafs das Blatt von keinem anderen als von dem in den letzten Jahren viel besprochenen Hausbuchmeister herrührt. Einzelne Details verstärken durchaus diesen Eindruck, so besonders die Hände der beiden Gestalten und das Profil der knieenden Figur. Die Vorliebe für Seitenansichten mit einer eigentümlich barocken, eckig gebrochenen Gesichtslinie ist für den Hausbuchmeister charakteristisch. Solche Typen mit der vorspringenden, etwas höckerigen Nase, mit der ebenso scharf vortretenden Unterlippe und dem knochig vorgewölbten Kinn finden sich z. B. im Hausbuch Bl. 11 a (der Schlächter), 12 a (der Bettler vor dem Thron), noch ähnlicher 14a (der Betende in der Kapelle), unter den Stichen auf L 68, L 83 und auf L 44 (bei dem rechten Schergen). Geradezu beweisend erscheint die Bildung der Nasenwurzel, die namentlich bei dem letztgenannten Stich ganz gleich geformt ist und weit zurückspringt, so dafs ein tiefer Einschnitt zwischen der Nase und der stark vorkragenden Stirn entsteht. Die im Ausdruck sensitiv gebildeten, aber knochenlosen Hände zeigen eine ähnlich gebrochene Linienführung: die Knöchel wirken wie geknickt, die Finger gleichen einem ungenauen Papierausschnitt. Aufgebogene Fingergelenke mit einer Anschwellung des vordersten Gliedes und besonders die nach aufsen gestreckte Daumenkuppe (L 55, 56, 58 u. a.) kehren bei dem Künstler häufig wieder. Die auf die Brust gelegte linke Hand des Jünglings macht bei verfehlt gegebener Verkürzung den Eindruck, als wäre sie um die vordersten Glieder verstümmelt. Eine

[1]) M. Rosenberg: Quellen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses 1882, S. 77 und F. Wilcken: Geschichte der Heidelb. Büchersammlungen 1817, geben unrichtig Nr. 88, F. Pfaff: Johann von Soest (Konserv. Monatsschrift, Febr. 1887, S. 247) Nr. 86 an. Eine willkürliche Nachbildung der Zeichnung ist dem letztgenannten Aufsatz beigegeben; ein etwas besserer Holzschnitt ist in dem Werk M. Rosenbergs für das Titelblatt mit der Widmung an den Grofsherzog von Baden verwertet; eine Abbildung nach photographischer Aufnahme wird in der dritten Auflage von K. Pfaff: Heidelberg, erscheinen.

ähnliche unrichtige Wirkung tritt bei dem Meister fast immer ein, wo die Finger nach innen gelegt, verdeckt oder verkürzt erscheinen sollten, z. B. L 19, L 67 (linke Hand des Hornbläsers), L 44 (rechte Hand des linken Bogenschützen und rechte Hand des Sebastian), auf dem Ecce homo in Freiburg (bei den beiden Schergen, die Christus vorführen). Die angestrebte Porträtähnlichkeit bei dem stehenden Jüngling bringt es mit sich, dafs der übliche Typus weniger deutlich zum Ausdruck kommt, als dies bei der knieenden Figur der Fall ist. Der Mund ist kleiner, die Nase kürzer, das Kinn höher als sonst bei ähnlichen Gestalten. Doch erkennt man des Künstlers Eigentümlichkeit unschwer an der Zeichnung der Haare, an dem Kopfputz,[1]) an der Bildung des Halses, der die bekannte breite, etwas hölzerne Form aufweist. Auch ist am Hals der Gurgelknorpel, wie häufig sonst (z. B. L 56, 58, 75), aufsergewöhnlich stark betont. Kennzeichnend sind endlich auch Details, wie die Schatten der Schnabelschuhe, die mit ausgespritztem Pinsel schnell hingestrichen sind und ganz an die Schattengebung auf den Stichen erinnern (vergl. L 44, 66 oder 73), oder auch die etwas zitterige, unbekümmert nachlässige Strichführung, wie sie sich an den Brustschnüren oder an der wohl aus freier Hand gezogenen Umrahmung des Bildes zeigt. Das rechte Ende des Bandes hatte der Künstler zuerst etwas zuweit nach rechts gezeichnet; die auf der Nachbildung sichtbaren, ursprünglichen Umrisse sind durch Deckweifs zugedeckt, eine Korrektur, die zugleich beweist, wie viel Gewicht er auf eine wohl abgewogene Raumverteilung legte.

Die Kolorierung des Blattes rührt zweifellos vom Künstler selber her. Sie ist ebenso wie die Zeichnung von einfacher und anmutiger Wirkung. Die Tusche, mit der die Umrisse gezeichnet sind, ist für den schwarzbraunen Ton der Gewänder, für die Schattierung des Hermelins und auch für die Jahreszahl verwandt. Diese ist deshalb sicher als von dem Künstler selbst aufgesetzt zu betrachten, da die 1 mit dem gleichen Bogenornament[2]) verziert ist, das in einigen Heiligenscheinen der Stiche (L 9, 29, 46, 47) und ebenso auf dem von Johannes gehaltenen Buch der Darmstädter Kreuzigung[3]) vorkommt. Das Zinnoberrot der äufseren Umrahmung ist für die fein

---

[1]) Darauf ist allerdings nicht zu viel Gewicht zu legen, da ein ähnlicher Schmuck ebenso wie das Kränzchen im Haar auch sonst in der Zeit vorkommt.

[2]) Dieses Motiv kommt auch in der Schule des Hausbuchmeisters, aber wohl nur in Heiligenscheinen, vor. Lehrs: Bilder und Zeichnungen vom Meister des Hausbuchs, Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. XX, S. 176.

[3]) Dieses ausgezeichnete Bild, das in der lockeren Freiheit der Komposition an Blätter wie L 44 oder auch an die Heidelberger Zeichnung erinnert, ist schon von Kämmerer, Flechsig und Thode dem Künstler zugeschrieben worden. Hachmeister spricht es ihm ab, Lehrs (a. o. O.) erwähnt es nicht ausdrücklich, und neuerdings bezeichnet es Aldenhoven: Geschichte der Kölner Malerschule 1902, S. 266 und 441 als Schule Schongauers. Zu Schongauer finde ich keine Beziehung. Dafs es von dem Hausbuchmeister selber herrührt, beweist schlagend die von den Schulwerken verschiedene Technik, die mit den Freiburger Bildern übereinstimmt: die dünnen grauweifsen Parallelschraffierungen in den Fleischteilen, die auf die Hand eines Stechers weisen, die schwarzen Konturen in der Mundlinie, an den Händen und an anderen Stellen, die pastos gemalten dunklen Gewandfalten u. a. Die Technik ist hier aber schon entschieden malerischer geworden als in den Freiburger Bildern. Im übrigen sind auch Einzelheiten wie die kammartig gebildeten Knochen am Boden, die Handbildung, die Typen der Engel zu vergleichen. Die Christusfigur steht zwischen der Freiburger und der auf L 14 in der Mitte. Die Beziehung zu Köln scheint auch mir wie Thode, besonders in den gleichfarbig blauen Engeln, wahrscheinlich.



MEISTER DES HAUSBUCHS

PHILIPP DER AUFRICHTIGE UND JOHANN VON SOEST

KOLORIERTE FEDERZEICHNUNG IN DER UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK ZU HEIDELBERG

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

modellierte Gesichtsfarbe verwendet, von deren frischem belebenden Reiz leider in der Nachbildung nichts übriggeblieben ist. Mit Deckweifs sind strichelnde Lichter in den Gesichtern hier und da aufgesetzt, eine Technik, die auch auf den Ölbildern des Meisters wiederkehrt; mit der gleichen Farbe ist auf den Mantel des Fürsten das feine Muster eingezeichnet, das auf der dunklen Unterlage einen bläulichen Schimmer annimmt. Die Haare endlich, der kleine Federbusch, die umgeklappten Stellen des Bandes sind gelbbraun schattiert. Den lebhaftesten Farbton bildet das mit kräftig blauen Feldern gezierte Buch.

Dieses stellt offenbar den Kodex dar, in den die Zeichnung eingeklebt ist.[1]) Denn das gleiche Rautenmuster findet sich an den Seiten der Original-Handschrift herumgeführt. Allerdings ist der Deckel des Kodex Nr. 87 durch einen einfachen schweinsledernen Einband später ersetzt worden; damals wurden auch die drei ersten leeren Blätter eingefügt.[2]) Das bayrische Rautenband auf dem Buchdeckel der Zeichnung ist als integrierender Bestandteil des Pfälzer Wappens — die Pfälzer waren bekanntlich Wittelsbacher — mit bezug auf den jungen Fürsten, dem das Buch überreicht wird, angebracht.

Dieser Fürst nun aber ist Philipp der Aufrichtige, Kurfürst von der Pfalz (1476 bis 1508), und der Dichter, der sein eigenes Werk überreicht, der Verfasser jener Handschrift, Johann von Soest. Der Text, benannt »Die Kinder von Limburg«,[3]) enthält einen aus dem Mittelniederländischen übertragenen gereimten Roman, dessen Original um die Wende des XIV. Jahrhunderts entstanden ist. Die Schlufsverse, in denen sich der als Hofsänger Philipps bekannte Übersetzer nennt, lauten:

---

[1]) K. Bartsch: Die altdeutschen Handschriften der Univers.-Bibl. Heidelberg 1887, S. 22, F. Pfaff: Johann von Soest a. o. O. S. 247.

[2]) Die Zeichnung ist schon auf dem alten Papier, auf das die ganze Handschrift geschrieben ist, aufgeklebt.

[3]) Die Kinder des Herzogs Otto von Limburg sind Heinrich und Margareta. Margareta wird geraubt und nach Athen gebracht. Dort liebt sie der Königssohn Echites, der erst seine Tapferkeit beweisen mufs, um sie zu gewinnen. Heinrich sucht nun seine Schwester in der ganzen Welt. Nachdem er die fabulosesten Thaten gethan, Echites andererseits mindestens ebenso Wunderbares geleistet hat, treffen sich die zwei Helden und ziehen, da Heinrich inzwischen nach des Kaisers Tod Reichsvogt geworden, gegen den Sultan. Bei ihm ist jetzt Margareta gefangen. Sie wird nach namenlosen Mühen befreit. Zur Hochzeit kommen die Eltern aus Limburg herbei, die später in der Sophienkirche bestattet werden. — Alles ist dabei von so zahlreichen Kriegs- und Liebesepisoden durchwoben, dafs man den Leser bewundern mufs, der den Faden der Haupthandlung nicht verliert. Ein ausführliches Referat giebt Mone: Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1835, IV S. 164—180. In dem Text macht Johann von Soest hier und da Zusätze, z. B. Fol. 121a bei einem Turnier des Echites: da fur Echites dorch und dorch || in aller moss recht wy dy storch || dy in des pfalzgraven lant syn. Ferner sind auch die jedem der 11 Bücher vorgesetzten Prologe von Johann. Sie enthalten meist eine grofse Lobeserhebung auf das p. und das m., mit denen Johann Philipp und seine Gemahlin Margareta meint — ein mehrfach wiederholter Witz. Danach folgt gewöhnlich eine Ermahnung an den Kurfürsten, in der er sehr offen um Lohn für die Arbeit bittet: das Dichten mache ihm furchtbare Mühe, er bezweifle, das Gedicht je zu Ende zu bringen — Klagen, die bei den 25000 Versen der Handschrift begreiflich sind. »Das wurt eym aber blutlich sur || Ich focht, es wer geblyben ston || by myner trw gentzlich bis hy || Dan ich wart vol melancoly || Do aber ich das p. betracht || gentzlich wart ich wyder erwacht« (Fol. 83a).

Dys buch dass hot durch gross begyrt
Johannes Sust getransferyt
Eyn Syngermeister vsserkorn
Hertzog philipsen hogeborn
Pfaltzgraff und Kurfurst myt gewalt
In der tzyt als men tusent tzalt
Vyrhundert dar tzu sybentzygk[1])
Gentzlich bereit durch als geschick
Mit rym mit schrifft bys off den grät
In aller mass wy ess hy stät
Off wynacht abent vmb echt vr
Des morghens frw myt arbeit swr
Verfult durch hulffe gotz tzu eern
Neest got sym allerlybsten hern
Fur obgenent in toghent vol
Der syn da by gedencken sol
Et sic est hui[u]s finis. sit gl[ori]a in divinis;
Patri et dei filio et spiritui sancto.

Die Widmungsworte auf der Zeichnung rühren, nach der Schrift zu schliefsen, von Johann von Soest her, dessen Name hier nochmals genannt wird:

Laborem hunc dux accipe
De musico discipulo
Sed plus affectum suscipe
Johannis de suzato.

Der Hausbuchmeister ist mit den beiden dargestellten Persönlichkeiten wohl sicher selber in Berührung gekommen. Denn Porträtähnlichkeit ist ebenso wie bei Philipp dem Aufrichtigen auch bei Johann von Soest angestrebt, wenn auch die starke Individualität des Malers unbewufst die Typen sehr nach dem eigenen Ideal umgebildet hat. Solange dessen Persönlichkeit noch in Dunkel gehüllt ist, müssen wir zufrieden sein, näheres aus seiner, wenn auch vielleicht nur vorübergehenden Umgebung zu wissen.

[1]) Diese Datierung macht einige Schwierigkeiten. Mone a. o. O. läfst 1470 stehen; F. Pfaff a. o. O. erwähnt, dafs man aus sybentzygk echtzygk habe machen wollen, doch gehe dies der Metrik wegen nicht an. Er streicht »gentzlich« und setzt dafür im folgenden Vers »und nun« (d. h. 1479) ein. 1470 war Johann von Soest nämlich noch am Hof des Landgrafen von Hessen in Kassel. Schon Pfaff, der sich nur auf das Referat Mones stützt, hält es für unwahrscheinlich, dafs Johann die Übersetzung im Auftrag des Landgrafen von Hessen angefertigt habe. Die Vorreden sagen es aber klar, dafs Johann für Philipp und Margareta arbeitet, und zwar wird Philipp schon im Prolog zu Buch I, ebenso Fol. 51b als Kurfürst bezeichnet. Darnach ist das Werk sicher nach 1476 begonnen. Pfaff giebt weiter an, dafs nach Mone an anderer Stelle das Jahr 1480 genannt sei, in dem Johann sein Werk dem Pfalzgrafen überreicht habe. Mone, der sich allerdings mifsverständlich ausdrückt, meint aber sicher nur die auf der Zeichnung gegebene Jahreszahl, keine Stelle im Text. Wenn ich die Handschrift auch nur zum Teil gelesen habe, so wüfste ich doch auch nicht, wo sich noch eine Jahreszahl aufser in den Vorreden finden sollte, da Johann im übrigen die Erzählung nicht unterbricht. Ob man nun annehmen darf, dafs sich Johann an der wichtigen Schlufsstelle versehen habe, scheint mir zweifelhaft. Vielleicht ist gentzlich zu sybentzygk zu ziehen und gemeint, dafs 70 ganz zu Ende gezählt sei. Man kann dann auch mit Pfaff annehmen, dafs Johann am 24. Dezember 1479 sein Werk vollendet hatte und er es wahrscheinlich auf Neujahr 1480 dem Kurfürsten überreicht hat.

Die Regierung Philipps des Aufrichtigen, die einen ruhigen Punkt inmitten des Wirrwarrs deutscher Fürstenfehden in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts bildet, hat man als eine Glanzzeit pfälzischer Renaissance bezeichnet.[1]) Weder der Vorgänger, Friedrich der Siegreiche, der mit der Gründung des pfälzischen Territorialstaates zu thun hatte, noch sein Nachfolger, Ludwig V., der fast alle noch erhaltenen Befestigungswerke des Heidelberger Schlosses schuf, standen in ähnlichem Zusammenhang mit den geistigen Bestrebungen der Zeit wie Philipp. Während die Universität noch an der verknöcherten scholastischen Bildung festhielt, berief Philipp zusammen mit seinem gelehrten Freund und Berater, Johann von Dalberg, die bedeutendsten Humanisten der Zeit, wie Agricola, Wimpfeling, Celtis und selbst Johann Reuchlin, zu denen der Vertreter religiös reformatorischer Geistesrichtung Johann Wessel kam, den Luther als seinen Vorläufer bezeichnet hat. Wenn sich auch Philipps Thätigkeit am Heidelberger Schlofs noch kaum umgrenzen läfst, und wenig Künstler in seiner Zeit ausdrücklich namhaft gemacht werden, so beweist doch die Thatsache, dafs dieses Kurfürsten Name mit dem Bau der Peterskirche und der Kirche zum Heiligen Geist verknüpft ist, und vor allem die Berufung Peter Vischers im Jahre 1494 sein reges Interesse auch für die bildende Kunst.[2]) Wenn wir einem alten Inventar der Gemäldesammlung auf dem Heidelberger Schlofs von 1685 trauen dürfen, so porträtierte Dürer den Sohn Philipps, den späteren Friedrich II., Erbauer des gläsernen Saalbaues, ehe dieser zur Regierung kam.[3]) Man darf vielleicht annehmen, dafs der Hausbuchmeister von Philipp, der in ähnlichen Fällen meist selbst die Initiative ergriff, nach Heidelberg gelockt wurde oder sich wenigstens durch dessen Kunstinteresse angezogen fühlte, wenn er nicht gar in dieser Gegend zu Hause war. Der Kurfürst pflegte endlich auch die Musik, unterhielt eine schon von seinem Vorgänger begründete Hofkapelle und erliefs die erste Sängerordnung. Der Hofsänger Johann von Soest, der diesen Sängerchor einüben mufste, mag eine der charakteristischen Figuren in diesem geistig anregenden Hofleben gewesen sein. Unternehmungslustig, voll vielseitiger Interessen, lebensfroh und naiv religiös tritt er uns in seiner gereimten Autobiographie[4]) als ein echter Sohn dieser an originellen Köpfen so reichen Übergangszeit entgegen, in der sich das Drängen einer neuen Zeit ankündigt. Er ist wahrscheinlich im gleichen Jahre geboren wie Philipp (1448), der ihn um zwei Jahre überlebte. Trotzdem macht er

---

[1]) Die folgenden Bemerkungen stützen sich auf L. Häufser: Geschichte der rheinischen Pfalz, Bd. I, und auf Mitteilungen des Herrn Oberbibliothekar Wille. Nach seiner Angabe kommt in den Akten aus der Zeit Philipps kein Malername vor.

[2]) Vergl. M. Rosenberg, a. o. O. S. 75—77. Zugleich mit Peter Vischer wird der Bildschnitzer Simon Lamberger berufen. 1503 wird ein Lorenz Lochner als Büchsen- und Baumeister am Hof angestellt. Eine ähnliche Stellung nahm Georg Schwarzert, der Vater Philipp Melanchthons, ein.

[3]) Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses, III, S. 207: »Frideric: Ilus Elector Pal: in der Jugend von Albrecht Durern gemahlt in einem höltzern Libell eingefast, hochaestimirt.« Friedrich II. war 1482 geboren. Vergl. auch die Bemerkungen H. Thodes S. 222 und 227 a. o. O.

[4]) Herausgegeben von Fichard: Frankfurtisches Archiv für ältere deutsche Litteratur und Geschichte I, 1811. Im übrigen vergl. die lehrreiche Biographie F. Pfaffs a. o. O. Johann von Soest war zugleich Sänger, Dichter und Arzt; er war auf der Wanderschaft nach den Niederlanden und nach Italien gekommen. Die längste Zeit lebte er in Heidelberg (1474 bis 1501). Leider ist hier eine grofse Lücke in der Selbstbiographie. Zuletzt war er in Frankfurt als Arzt thätig. Dort ist sein Grabstein in der Bartholomäuskirche noch erhalten.

auf der Zeichnung infolge der markanten, nicht eben schönen Züge einen viel älteren Eindruck. Der Gegensatz zwischen dem ansprechenden Äufseren Philipps und dem häfslichen, aber treuherzigen Gesicht Johanns von Soest mag wohl auf Wahrheit beruht haben. Wird doch der Kurfürst »der hubschte furst in al Tutschlant«[1]) genannt, während unser Dichter, wie er selbst erzählt, in der Kindheit sein Gesicht mit Öl verbrannte, so dafs er fast erblindet wäre; auch wird ihm noch 1505 sein »schil antzlytt« vorgeworfen.[2])

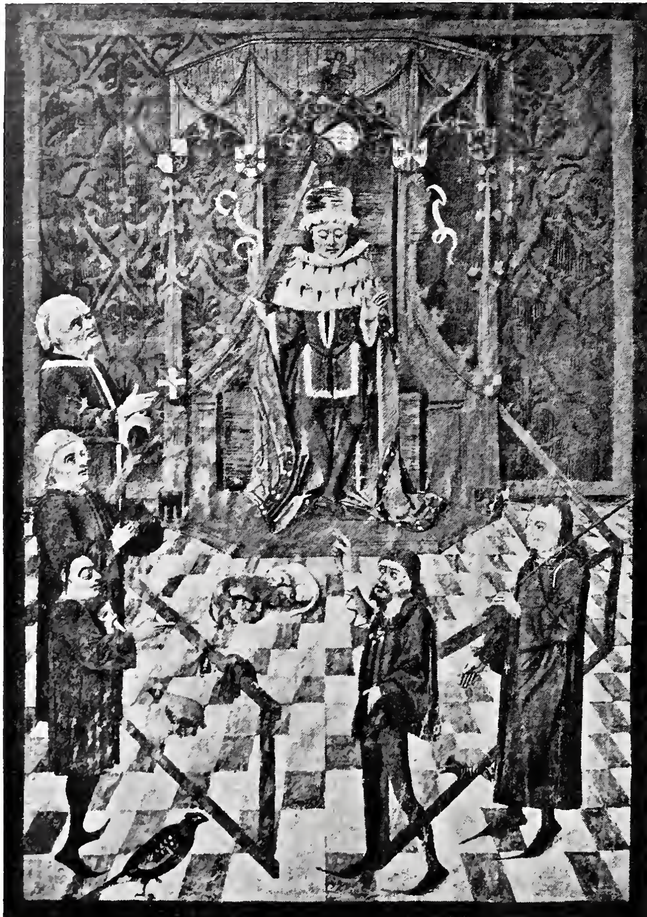


Abb. 1
Friedrich der Siegreiche empfängt den Lehenseid (1471)
Gen.-Landesarchiv zu Karlsruhe

Unter den Stichen des Hausbuchmeisters[3]) läfst sich nun eine Gruppe herausheben, deren Charakter deutlich an das höfische Leben der Zeit erinnert. Jagd-, Turnier-, Liebesszenen stehen im Mittelpunkt, Darstellungen, bei denen allerdings die bürgerliche Sphäre des Künstlers hier und da zum Ausdruck kommt.[4]) Auch die zwei hl. George (L 33 u. 34), Kavalier und Tod (L 58), die Begegnung der drei Könige (L. 57) und die unvergleichliche ritterliche Gestalt des hl. Martin (L 38) kann man, wenn diese Blätter auch schon in einer späteren Zeit entstanden sein mögen, hierher rechnen. Die Technik der erstgenannten Stiche mit der feinen, aber klar und bestimmt strichelnden Manier ist in ihrer an den Silberstift erinnernden Wirkung der auch der Darstellung nach hierhergehörigen Berliner Zeichnung verwandt. Die Gruppe steht

[1]) Kinder von Limburg fol. 83a. Wenn man Lobeserhebungen bei den Dichtern jener Zeit auch nicht allzu wörtlich nehmen darf, so wird dieser Schilderung Johanns doch etwas Wahres zugrunde liegen.

[2]) F. Pfaff a. o. O. S. 148.

[3]) Die folgenden Angaben knüpfen an Resultate an, die Übungen des Heidelberger Seminars ergaben.

[4]) Es sind besonders L 53, 66, 67, 70, 71—73, 75.

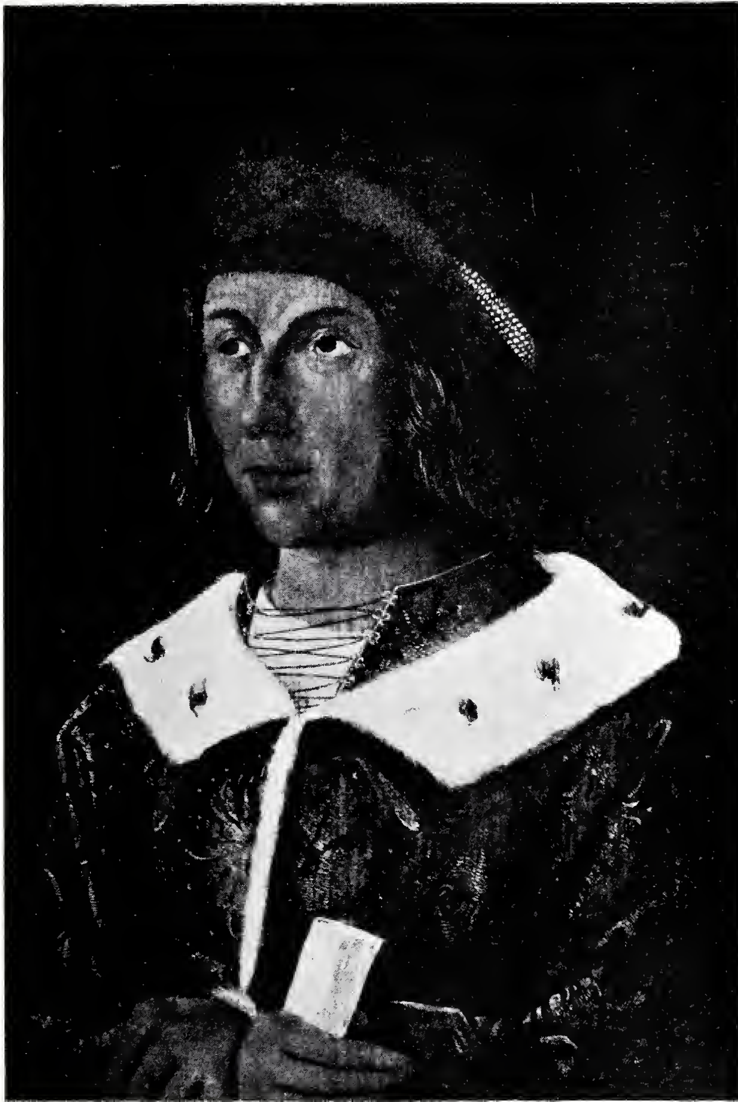


Abb. 2
Philipp der Aufrichtige (?)
In der Städt. Sammlung zu Heidelberg

zeitlich wohl mitteninne zwischen den frühen Stichen, die gedrungene, meist rundköpfige Gestalten aufweisen und in der Technik an eine etwas unsichere Federzeichnung gemahnen[1]), und den späten Stichen, deren tuschartig wirkende malerische Behandlung die Umrisse wie in feinen Silberstaub und in weiche, wollige Flächen auflöst.[2]) Die

[1]) Z. B. L 5, 6, 8, 19, 45, 51, 52 u. a.; dazu die Dresdener Federzeichnung Prinzessin Kleotelinde.

[2]) Z. B. L 15, 16, 28, 76, 77, 87—89. Dafs L 74 vor 1475 entstanden ist, wie Flechsig und Hachmeister annehmen, halte ich für unwahrscheinlich.

an das höfische Leben sich anschliefsenden Stiche sind danach vermutlich um 1480, vielleicht in Heidelberg, entstanden. Dazu stimmt auch die neuerdings bekannt gewordene Thatsache, dafs das Liebespaar (L 75) und der Götzendienst Salomons (L 7) schon 1488 kopiert sind.[1]) Die Nachahmung der Madonna auf der Mondsichel (L 27) vom Jahre 1497 auf dem Altarwerk in Niedererlenbach[2]) beweist, dafs auch die späten Stiche vermutlich schon in den neunziger Jahren entstanden sind, während die frühen Stiche und das Hausbuch in die siebziger Jahre fallen dürften.[3]) Dafs schon 1471 in Heidelberg wenigstens in der Richtung des Hausbuchmeisters gearbeitet wurde, ist nach der beistehenden Abbildung des Titelblattes in dem Lehensbuch Friedrichs des Siegreichen, einem von einem ziemlich unbedeutenden Künstler herrührenden Aquarell, wahrscheinlich (Abb. 1).[4])

Der Stil der letzten Gemälde des Hausbuchmeisters müfste, nach den Stichen zu schliefsen, um vieles malerischer sein als der der früheren erhaltenen Bilder. Ein Bildnis, das ich mit derartigen späten Werken in Zusammenhang bringen möchte, könnte ein um 1500 entstandenes Porträt Philipps des Aufrichtigen sein (Abb. 2).[5]) In der Heidelberger Schlofssammlung ist es noch als Friedrich I. bezeichnet; doch hat schon Thode vor Jahren darauf aufmerksam gemacht, dafs es diesen Kurfürsten nicht darstellen könne, da es nach dem Leben im Anfang des XVI. Jahrhunderts gemalt sei und in die Richtung Dürer-Baldung gehöre. Er dachte an ein Jugendbildnis Friedrichs II. im Zusammenhang mit dem urkundlich von Dürer erwähnten Porträt. Der Porträtierte macht indess doch wohl den Eindruck eines 40—50jährigen Mannes; auch scheint mir das Bild für die Richtung Dürers zu mild in der Auffassung und zu malerisch in der Technik zu sein. Freilich werden einige, die gleiche Persönlichkeit zeigende Porträts in Schleifsheim und München, die vielleicht von dem Heidelberger Bild abhängig sind, traditionell Friedrich I. benannt.[6]) Das Kolorit ist ausgezeichnet: die matt zinnober-

[1]) L. Bär: Die illustrierten Historienbücher des XV. Jahrhunderts 1903, S. 153.

[2]) Hachmeister: Der Meister des Amsterdamer Kabinets und sein Verhältnis zu Dürer 1897, S. 38. Thode: Der Meister der Darmstädter Passionsszenen, Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. 1900, S. 125.

[3]) Dafs das Hausbuch vor die Stiche — einige wenige vielleicht ausgenommen — anzusetzen ist (vergl. Lippmann: Die sieben Planeten 1895, S. 11), scheint mir auch deshalb wahrscheinlich, weil die Holztrippen im Hausbuch noch häufig vorkommen, auf den Stichen dagegen nicht mehr. In Köln verschwinden die Holztrippen schon bald nach 1460 (Aldenhoven: Kölner Malerschule S. 213). — Zur Datierungsfrage vergl. auch M. Geisberg: Isr. v. Meckenem 1903, S. 132 u. 133.

[4]) Die kurzen, gedrungenen Figuren mit den grofsen runden Köpfen erinnern, wenn auch nur äufserlich, z. B. an das Ecce homo der Freiburger Bilder. Über die Datierung des Kodex, der sich im Karlsruher Gen.-Landesarchiv befindet, vergl.: »Über die Lehensbücher Friedrich I. und Ludwig V.« herausg. vom Gen.-Landesarchiv 1886 S. 4. — Zu dem Blatt gehört eine entsprechende gleich grofse Darstellung auf der nächsten Seite, die Friedrich I. darstellt, wie er vor der Madonna kniet. Porträtähnlichkeit bei Friedrich I. anzunehmen, scheint mir deshalb nicht berechtigt zu sein, weil der Typus auf Bl. 2 ganz dem des Schwörenden auf Bl. 1 gleicht und das ältliche Kind bei der Madonna eine auffallende Ähnlichkeit mit Friedrich I. auf Bl. 1 zeigt.

[5]) Das Bild hat durch Verputzung gelitten.

[6]) Auf die Frage der Porträts Friedrichs I., deren mir 14 meist auf dieselbe Quelle zurückgehende angebliche Darstellungen von verschiedenen Künstlern bekannt geworden sind, kann ich hier nicht eingehen. Vergl. z. B. v. Oechelhäuser: Sebastian Götz, Mitteil. z. Gesch. des Heidelberger Schlosses II, S. 247 ff. Beilage I. Herrn Konservator Bever bin ich für die freundlichen Mitteilungen über die Schleifsheimer und Münchener Bilder zu Dank verpflichtet.

farbene Mütze mit der silbernen Perlenschnur hebt sich weich von dem schwarzen Grund ab, während der warm braungoldene Brokatstoff zu dem weifsen, leicht bläulichen Hermelin gestimmt ist. In der weich verschmolzenen Technik unterscheidet es sich allerdings von den kühler und trockener gemalten Bildern in Freiburg und Darmstadt. Doch finde ich in dem leicht lächelnden Mund, in der seitlichen Wendung der Augen, in der Bildung des Halses Beziehungen zu dem Hausbuchmeister. Wenn das Bild wohl auch nicht von dem Künstler selber ist, so doch sicher von einem bedeutenden mittelrheinischen Meister, der der Beachtung wert ist. Mittelrheinisch ist vielleicht auch das etwa 20 Jahre früher entstandene Porträt der Heidelberger Sammlung,[1]) das auf dem alten Rahmen 1484 bezeichnet ist und einen der Räte Philipps des Aufrichtigen vorstellen könnte. Für den Niederrhein, wohin es Lehmann verlegt, ist es wohl zu streng im Ausdruck, für Nürnberg, an das man eher denken könnte, koloristisch zu bedeutend. Die Farbe läfst mehr als das andere Bild an den Hausbuchmeister denken: die Zusammenstellung von Gelbgrün (der Hintergrund) mit dunklem Kirschrot (der Mantel) findet sich auf der Freiburger Kreuzigung und dem Ecce homo.[2])

Das, was die mittelrheinische Schule auszeichnet, ist, wie man schon hervorgehoben hat, eine lebendige, oft fast übertreibende Charakteristik und muntere Lebensfreude. Diese Gestalten sind Augenblicksmenschen, bei denen der Schmerz ebenso leidenschaftlich wie die Freude in einer naiven Aufregung zum Ausdruck kommt. Es fehlt ihnen die sanfte Hingabe der Kölner, mit denen die Künstler die malerische Veranlagung gemeinsam haben, und die schwerflüssige innerliche Strenge der Nürnberger. Daneben aber ist den mittelrheinischen Meistern eine koloristische Begabung und eine Freude an Farbenproblemen eigen, wie sie sich wohl bei keiner deutschen Schule, selbst bei den Kölnern nicht wiederfindet. Das zeigen schon die Seligenstädter Heilige, die in dieser Hinsicht ganz hervorragenden Darmstädter Passionsszenen und das Frankfurter Kruzifix.[3]) Auf den Freiburger Bildern des Hausbuchmeisters sind einige Partien von einer Meisterschaft der Farbenzusammenstellung, wie man sie selten in der deutschen Kunst des XV. Jahrhunderts findet, so z. B. die Mittelgruppe auf der Kreuzigung, bei der das leuchtende Gelbgrün der Landschaft sich in verschiedenen Gewändern vorn wiederholt und in Kontrast gesetzt ist zu dem kräftigen Zinnober des am Kruzifix knieenden Mannes, oder der Spötter auf dem Ecce homo vorn in der Mitte, dessen Mantel in warmem Strohgelb und blauen Rändern mit dem tiefen Rotbraun der Strümpfe zusammengestimmt ist. Überhaupt ist das Kolorit dieser Meister mannigfaltig, kräftig und rein; es werden einige Lokalfarben stark betont und diese durch Komplementärwirkung zusammengehalten. Endlich ist es auch kein Zufall, dafs Matthias Grünewald, der das gleiche Prinzip, nur mit genialster Vereinfachung verfolgt und wohl der gröfste Kolorist seiner Zeit diesseits der Alpen, mit Ausnahme vielleicht von Quentin Massys, genannt werden darf, am Mittelrhein zu Hause war.

In diesem Zusammenhang möchte ich noch auf ein koloriertes Blatt aufmerksam machen, dessen wesentliche Bedeutung auch auf der Farbengebung beruht (Abb. 3). Es

---

[1]) Ungenügende Abbildung bei Lehmann: Das deutsche Bildnis 1900, S. 80.

[2]) Beziehungen zum Hausbuchmeister sehe ich auch in der Wappenzeichnung der Albertina (Handzeichnungen alter Meister Nr. 680), die einem Nürnberger Meister zugewiesen wird. Der Frauentypus erinnert allerdings an Nürnberg.

[3]) Vergl. Thode: Der Meister der Darmstädter Passionsszenen und die mittelrheinische Schule, Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. 1900.



Abb. 3
Mathias von Speier vor der Madonna knieend (1465)
Gen.-Landesarchiv zu Karlsruhe

bildet das Titelblatt eines Lehensbuches des Bischofs von Speier, Mathias von Ramung [1]), und ist 1465 in Speier von einem Künstler angefertigt, der wohl Stiche des Spielkartenmeisters kannte [2]) und die gleiche mittelrheinische, freundliche Offenherzigkeit besafs, die auch den Gestalten der freilich viel lebendigeren Zeichnung des Hausbuchmeisters eigen ist.

Mit diesem Heidelberger Blatte aber wird die schon öfters ausgesprochene Annahme, dafs dieser grofse Stecher und Maler am Mittelrhein thätig war, zur gröfsten Wahrscheinlichkeit erhoben. Andererseits ist es kulturgeschichtlich von Wichtigkeit zu wissen, dafs sich mit dem Namen »des vielleicht kunstsinnigsten Fürsten seiner Zeit«, mit Philipp dem Aufrichtigen, endlich ein deutlich fafsbarer Künstlerbegriff verknüpft. Der Hausbuchmeister ist bisher der einzige grofse deutsche Maler des XV. Jahrhunderts, von dem wir mit Bestimmtheit sagen dürfen, dafs er einmal in Heidelberg thätig gewesen ist.

---

[1]) Kopialbuch Nr. 300 im Karlsruher Gen.-Landesarchiv. Das Blatt, dessen aufserordentlich schöne Wirkung in der Nachbildung völlig verloren gehen mufs, verdient, dafs man es im Original sehe. Das satte, reine Himmelsblau des Hintergrundes wiederholt sich etwas dunkler in dem Unterkleid der Maria. Der weifse Mantel mit dem schönen gedämpften Kirschrot des Futters korrespondiert mit der kirschroten Stola und dem weifsen Hemd des Bischofs. Der umrahmende Bogen ist graurosa, der Rasen gelbgrün, die Wangen der Maria und der äufsere Rand des Bildes mit dem gleichen hellen Zinnober gefärbt. Ebenso schön in der Farbe ist das von demselben Künstler herrührende Wappen des Bischofs auf dem nächsten Blatt, das die Farben dieses Bildes wiederholt. Die anderen Wappen des Buches rühren von einem schwächeren Künstler her. Vergl. die Abbildungen bei v. Neuenstein: Wappenkunde, Jahrgang IV, 1896.

[2]) An den Spielkartenmeister erinnern: die stumpfe Nase, die in einer fast vertikalen Linie gezeichnet ist (die Umrifslinie setzt sich ohne Unterbrechung in dem Augenbrauenbogen fort), die knospenden Lippen, die Handbildung, die auf der Nachbildung nicht sichtbaren fetten nierenförmigen Blätter am Boden, die Krone mit den grofsen Zacken. Auch der Strahlennimbus und der grofse ovale, tellerartige Heiligenschein kommt bei ihm vor. (Stehende Madonna abgeb. bei Lehrs: Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. 1897.) Im übrigen macht die Madonna einen matteren Eindruck als die Figuren des Spielkartenmeisters.

DER ILLUMINIST JAKOB ELSNER

VON ROBERT BRUCK

Beschäftigt mit einer Arbeit über die Kunst unter Kurfürst Friedrich dem Weisen, fand ich in den Urkunden in Weimar unter den vom Kurfürsten beschäftigten Buchmalern auch den Namen des Jakob Elsner in Nürnberg.

Die Nachrichten, die wir über diesen Künstler besitzen, sind recht dürftige, auch von seiner Kunstthätigkeit kennen wir wenig und bis jetzt konnten illuminierte Handschriften mit voller Bestimmtheit als von ihm gefertigt nicht nachgewiesen werden, obwohl wir Zeugnisse besitzen, dafs er zu seiner Zeit als Illuminist einen bedeutenden Namen besafs und weit über die Grenzen seiner Vaterstadt Nürnberg hinaus bekannt war. Zuerst wird Jakob Elsner bei Neudörfer[1]) erwähnt, welcher sagt: »Dieser Elssner war ein sehr angenehmer Mann bei den erbarn Burgern, des Lautenschlagens verständig, derhalben ihn auch die grofsen Künstler im Orgelschlagen, welche waren Sebastian Imhof, Wilhelm Haller und Lorenz Staiber, sehr lieb haben, waren mit andern ihrer Gesellen täglich um und bei ihm. Er conterfetet sie auch und illuminiret ihnen schöne Bücher und machet ihnen ihre Wappen und Kleinot, damit sie von Kaisern und Königen begabt waren, in ihre Wappenbrief. Dieser Zeit war Keiner hier, der das gemalte Gold so rein machet wie er.«

Über Elsners Freunde, Sebastian Imhof, Wilhelm Haller und Lorenz Staiber, sind wir gut informiert. Wir wissen von ihnen, dafs sie als reiche Nürnberger Patrizier wohl verstanden, dem Leben die angenehmen Seiten abzugewinnen und besonders Lorenz Staiber war wegen seiner noblen Passionen bekannt, wie er auch seines vornehmen Benehmens und Auftretens wegen auf einer Reise nach England im Jahre 1527 vom König Heinrich VIII. zum Ritter geschlagen worden war. Solcher Leute Freund konnte kein gewöhnlicher Handwerker sein; wir können uns Elsner nur als einen für seine Zeit fein gebildeten und jedenfalls hervorragend liebenswürdigen Künstler vorstellen, was auch aus seinen später zu besprechenden Werken auf das deutlichste ersichtlich ist. Dafs er des Lautenschlagens sehr verständig, dafs er demnach aufser einem guten Maler auch ein guter Musiker war, läfst vielleicht, überblickt man die wenigen erhaltenen Beispiele seiner Malkunst, sogar den Schlufs zu, dafs er mehr Musikant als Maler war.

Die nachfolgenden archivalischen Notizen, die ich über Jakob Elsner fand, befinden sich im Staatsarchiv zu Weimar, und zwar in den Haushaltungsrechnungen des

[1]) Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst. Aus dem Jahre 1547. Quellenschriften für Kunstgesch. Bd. X. Dr. G. W. K. Lochners Ausgabe. Wien 1875. pag. 139.

Kurfürsten Friedrich[1]): Rechnung von 1505 (Bb. 4187) »X Fl. Vlfsner Illuminat. zcu nornberg geschickt bey paulen goltschmidt auf rechnn. vom m. g. Hern bet buch zcu illuminieren.« Ebenda Leimbachs Rechnung Bartolome bis Galli 1507 (Bb. 4198) »XV gulden vnbehawen zcalt, die er Ölfsnern von einem buch zuschreiben, zu Illuminiren vnd pergamen« und: »XV gulden vnbehawen Zcalt, die er Ölfsnern von einem buch zuschreiben, zu Illuminiren vnd pgamen geben.« Unter Aa 2299. pag. 35 liegt ein Brief Anton Tuchers des Älteren zu Nürnberg an Kurfürst Friedrich mit folgendem Wortlaute: »Gnedigster Herr Die Illuminatur des pedepuchleins So ewer F. G. bey dem Elfsner alhie zu Nurmberg Zumachen bestelt haben, ist Aller Ding vnd bifs Zum ennde verfertigt das ich gesehen, vnd sovil ich diefser Arbait verstand hab wirdet die ewren fürstlichen Gnaden nit mispellig Erscheinen. 28. Septbr. 1509 (7?).«

Aus diesen urkundlichen Nachrichten geht hervor, dafs der Illuminist Elsner im Jahre 1507 zwei Bücher für den Kurfürsten Friedrich illuminierte, für die er den ansehnlichen Preis von je 15 Gulden erhielt. Ferner wird er bereits im Jahre 1505 in Verbindung mit dem berühmten Nürnberger Goldschmied Paul Möller genannt, der vom Jahre 1501 ab der vom Kurfürsten bevorzugte Meister für Goldschmiedearbeiten war und, wie ich in meiner obenerwähnten Arbeit über die Kunst unter Friedrich dem Weisen näher ausführen werde, eine Anzahl der Goldschmiedearbeiten (Heiligtümer) zur Ausstattung der Schlofskirche zu Wittenberg anfertigte. Der Brief Tuchers den 28. Septbr. ist entweder vom Jahre 1507 oder 1509 (die Jahreszahl ist undeutlich geworden) und erwähnt als dritte Arbeit Elsners die Illumination eines Gebetbüchleins. »Hans Unbehau«, welcher in den obigen archivalischen Notizen genannt ist, war zu dieser Zeit der Agent des Kurfürsten in Nürnberg, wie Friedrich seine Agenten in Venedig, den Niederlanden und anderwärts besafs, die für ihn Einkäufe bewirkten, Aufträge vermittelten, die Fertigstellung bestellter Kunstwerke überwachten und zum Teil auch die Zahlungen für den Kurfürsten verauslagten.

Bei der Nachforschung über den Verbleib der Bücher, die einst im Besitze des Kurfürsten Friedrich waren, traf ich in der Universitätsbibliothek in Jena auf zwei prächtig illuminierte Bücher, zwei Bände Perikopen — ein Band Evangelien und ein Band Episteln —, die nachgewiesen aus des Fürsten Besitz stammen und beide 1507 datiert sind. In den Rechnungen des Kurfürsten Friedrich werden aufser deutschen Illuminatoren auch noch niederländische erwähnt, die ich alle ausführlich am angegebenen Orte besprechen werde. Dafs wir es bei diesen beiden Büchern (Perikopen) mit deutscher Kunst zu thun haben, war auf den ersten Blick ersichtlich, und da kein anderer Meister in den Rechnungen vom Jahre 1507 erwähnt wird wie Jakob Elsner, die beiden Bücher aber auch 1507 datiert sind, so wird wohl kein Zweifel darüber entstehen können, dafs wir in diesem Falle authentische Werke Jakob Elsners von Nürnberg besitzen. Die Malereien selbst, auch das, was Neudörfer über das Gold sagt, stimmen völlig zu dem Bilde, das wir uns von diesem Meister nach dem Wenigen, was wir über ihn wissen, gestalten können.

Die Bücher, deren Pergamentblätter 35 cm hoch zu 25 cm breit sind, enthalten die Evangelien 26 und die Episteln 25 beschriebene und illuminierte Blätter. Beide Werke sind mit kostbaren Einbänden versehen, deren Ecken, Beschläge und Schliefsen aus vergoldeten Silber- und Emailarbeiten bestehen. Nach obiger Aktennotiz können wir annehmen, dafs dies wohl Arbeiten des Nürnberger Goldschmiedes Paul Möller sind. Die Vorderdeckel der beiden Bücher ziert je eine Miniatur unter Glas. Bei den

[1]) Vergl. auch: Cornelius Gurlitt. Archivalische Forschungen. Heft II. S. 54.

Evangelien ist es ein Bild des segnenden Heilandes, welches Kurfürst Friedrich einst vom Papst Leo X. zum Geschenk erhielt. An den Ecken befinden sich in vier Rundmedaillons die Evangelistensymbole, ferner auf den Mittelteilen des Randes vier emaillierte sächsische und kurfürstliche Wappen und auf den Schliefsenbeschlägen sind die Bildnisse des Kurfürsten und seines Bruders graviert. Die gleiche Ausstattung sehen wir bei den Episteln, nur hier als Medaillons die vier Kirchenväter und als Mittelbild den heiligen Paulus von der Hand des Illuministen Jakob Elsner. In beiden Büchern zeigen die zweiten Seiten das Wappen mit den gekreuzten Kurschwertern, die Seiten drei, völlig übereinstimmend, das grofse Wappen des Kurfürsten Friedrich mit der Jahreszahl 1507 auf dem unteren Balken des Wappenrahmens, sowie darunter in Schrift den vollen Titel des Kurfürsten, ebenfalls mit der Jahreszahl am Schlusse. »Fridericus dei gratia dux saxonie sacri romani imperii archimarscalcus et princeps elector romanorum regie maiestatis imperii que regiminis locum tenens.« 1507.

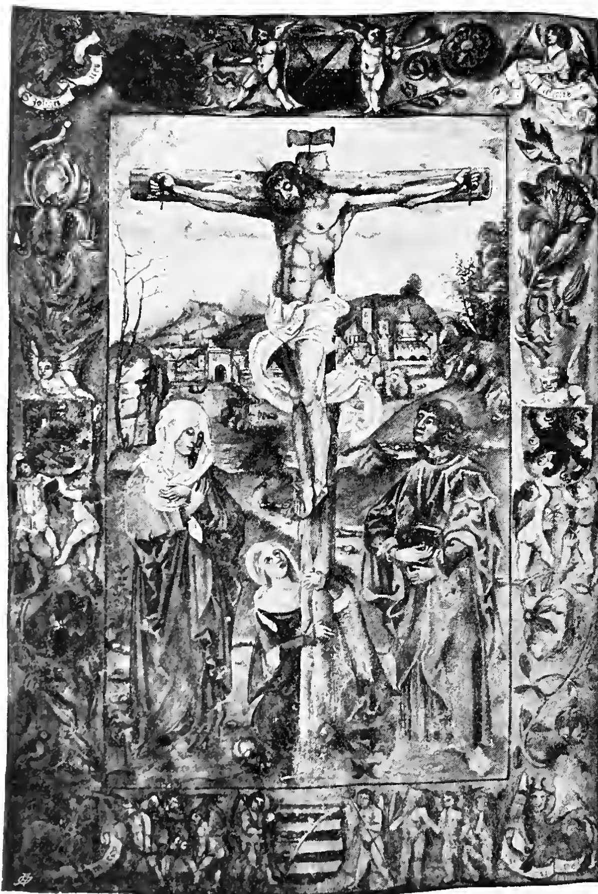


Abb. 1
Evangelien. Jena. Universitätsbibliothek

In den Evangelien fehlt bei diesem Datum die letzte Zahl »7«, während diese »7« in den Episteln gleichwie am Rahmenbalken deutlich ausgeschrieben ist. Vor allen sind es bei beiden Büchern die Blätter Seite 4, welche unser Interesse fesseln und die wohl am deutlichsten uns Kenntnis von der Schaffensart und dem Können des Meisters geben. Bei den Evangelien ist der Heiland am Kreuzesstamme abgebildet, zu dessen Seiten Maria und Johannes, in stiller Ergebung vor sich hinschauend, stehen (Abb. 1). Am Stamme selbst aber, ihn mit ihren Armen umfassend, ist Magdalena auf die Knie gesunken, fromm und schmerzergriffen ihren Blick zum Heiland hinaufrichtend. Der Hintergrund ist durch den Kreuzesstamm in zwei Hälften geteilt. Links hinter Maria ein ganz dürrer blattloser Baum an kahlen Felsen, dann ein Flufs mit einer Holzbrücke, welche zu einer mit Mauern und Türmen befestigten Stadt führt, in deren Innern wir die Giebel und Dächer deutscher Fachwerkhäuser gewahren. Den fernen Horizont schliefst eine Kette schneebedeckter Berge ab. Haben wir so auf dieser Seite die

deutsche Stadt, so scheint auf der rechten Seite, hinter Johannes, Jerusalem dargestellt zu sein. Üppige Vegetation und reichbelaubte Bäume bedecken die sanften Hügel vor der Stadt, in der eine Anzahl Rund- und Kuppelbauten von phantastischen Formen zu sehen ist. Dieser Miniatur Jakob Elsners lag der Kupferstich Martin Schongauers B 25 zu Grunde. Nicht dafs Elsner diesen genau kopierte, aber die Figuren von Maria und Johannes sind direkt daraus entnommen und stimmen mit Schongauers Stich in Typen, Stellung, Handhaltung, Fufsstellung und Faltenwurf überein, ferner ist der Kreuzesstamm mit der an seinem unteren Ende abgeschälten Rinde, der dürre Baum sowie noch weitere Details des Hintergrundes aus Schongauers Stich entlehnt. Es würde diese Anlehnung an den Schongauerschen Stich von keiner grofsen Erfindungsgabe Elsners zeugen, wenn nicht gerade in seinen anderen Miniaturen, besonders in den kleinen Darstellungen im Rankenwerk, diese hervorragend in die Erscheinung träte. Die häufige Thatsache, dafs in früheren Jahrhunderten ein Meister das Werk eines anderen teilweise oder völlig kopierte oder einzelne Figuren und Gegenstände daraus in sein eigenes Werk verpflanzte, beruhte wohl oft, besonders bei der aufserordentlichen Verbreitung Schongauerscher Stiche und Dürerscher Holzschnitte und Stiche, was wir sicher annehmen können, auf den ausdrücklichen Wünschen der Besteller, denen diese oder jene Darstellung besonders gefiel und passend erschien. Die Umrahmung des Bildes besteht aus einem breiten Bande von bunten Streublümchen mit kleinen Vögeln. An der unteren Seite des Einfassungsstreifens gewahren wir sechs Engel, die Marterwerkzeuge des Herrn tragend. Die Ecken zieren analog dem Einbanddeckel die Symbole der Evangelisten, und in der Mitte jeder Seite des Bandes halten nackte Knabenengel die Wappen des Kurfürsten. Der eine kleine Putto in der rechten Mitte aber hat nur mit einer Hand beim Tragen des Wappens zugefafst und hält mit der linken noch sein Spielzeug, die Windfahne, als sei er eben rasch zur Unterstützung seiner Genossen herbeigeeilt. Dieselben kleinen dicken Kerlchen mit

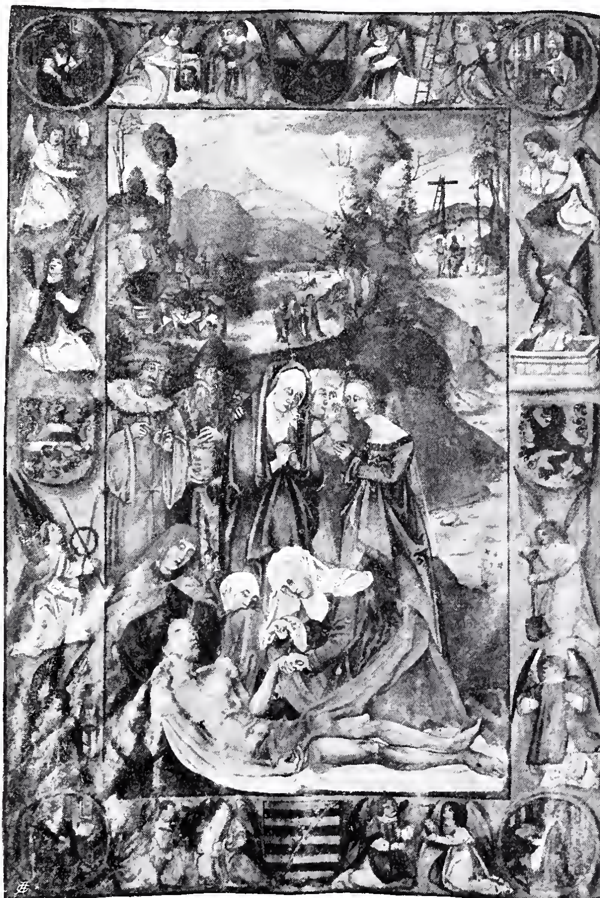


Abb. 2
Episteln. Jena. Universitätsbibliothek

demselben Spielzeug begegnen uns auch auf anderen Blättern dieser Bücher und haben die auffallendste Ähnlichkeit mit den kleinen Heinzelmännchen, welche sich auf Dürers dreiteiligem Altar mit dem hl. Antonius und Sebastian in der Dresdner Galerie oder mit denen auf dem Holzschnitt aus Dürers Marienleben (B 90. P. 90c) »Rast der heiligen Familie in Ägypten« mit den Holzspähnen Josefs zu schaffen machen. Die Abbildungen erweisen deutlich genug, dafs überhaupt bei diesen Malereien eine sehr grofse Beeinflussung von seiten Dürers auf unseren Meister zu konstatieren ist, und ist es wohl unnötig, auf alle Einzelheiten hierin aufmerksam zu machen.[1]) Das entsprechende Blatt Seite 4 der Episteln zeigt die Grablegung Christi nach Dürers Blatt aus der Holzschnittpassion (B 13 I. P. 13a) (Abb. 2). Im Hintergrunde sieht man auch hier eine Gebirgslandschaft und zwar mit der Kreuzigungsstätte und der Grabtragung. Der Einfassungsstreifen des Bildes hat ebenfalls, dem Buchdeckel entsprechend, in seinen vier Ecken die Kirchenväter, in deren Mitten die sächsischen und kurfürstlichen Wappen, während aber hier bekleidete Engel die Marterwerkzeuge halten und weder Blumen noch Vögel dargestellt sind. In den Kopftypen der Personen des Mittelbildes sowohl als im Faltenwurf der Gewänder derselben und in der Landschaft gewahren wir auch hier, dafs Dürers Werk als Vorbild diente, wenn auch im ganzen dieses Bild etwas gegen dasjenige der Evangelien abfällt. Auf Dürer geht auch der Naturalismus beim Körper des toten Heilandes zurück, bei dem die Todesstarre sehr wahr und überzeugend zum Ausdruck gebracht und besonders in der zusammengekrampften rechten Hand ersichtlich ist. Die anderen Blätter dieser beiden Bücher sind mit prachtvollen, in herrlich frischen Farben gemalten Randleisten verziert. Das reichlich angewandte Gold glänzt uns entgegen, als seien die Bücher heute aus der Werkstatt des Meisters abgeliefert worden. Die Initialen zieren kleine Darstellungen aus dem Marienleben und dem Leben und der Passion Christi, ganz nach Dürerscher Komposition und ganz in seiner Weise ausgeführt. Ohne direkt Dürer nachzuahmen, verrät sich der Dürerschüler fast bei jedem einzelnen Bilde. Was beim Durchblättern dieser Bücher sofort ersichtlich wird, ist des Meisters Vorliebe für genreartige und humoristische Darstellungen und Szenen, bei denen er noch durch eine echt deutsche Phantasie unterstützt wird. Ich nehme hier die wichtigsten Blätter mit figürlichen Darstellungen heraus; in beiden Büchern ist eine Anzahl Blätter nur mit Rankenornament geschmückt.

Betrachten wir zuerst die der Evangelien, so sehen wir auf Blatt 5 in der Initiale J die fromme Darstellung der Geburt des Herrn, auf einer Blattranke zur Seite aber sitzt ein Affe, der sein Bild in einem Spiegel betrachtet. Die Randleiste von Blatt 6 wird durch den Kampf eines wilden Mannes mit einem Bären, einem Uhu mit Vögeln und einem Putto belebt, welcher seinen »Lutscher« einem bunten fliegenden Vögelchen hinhält. Blatt 8 ein Fuchs, der einem Hahne nachstellt, Blatt 9 zeigt in seinem Initial J die Verkündigung, mit der die untere Darstellung in Beziehung gesetzt ist. Zwei Puttenengeln, welche mit Schwert, Lanze und Hifthorn bewaffnet sind, springt eine Meute Hunde voraus, die ein Einhorn, das Tier der Keuschheit, verfolgen und das bereits einer der Hunde angefallen hat. Das gejagte Einhorn aber rettet sich in den Schofs einer Jungfrau. Blatt 11 die Vertreibung der Wechsler, im Rankenwerk Puttenengel, Vögel und kleine Tiere. Blatt 12 im Initial die Frauen am Grabe, in den Ranken Christus und Magdalena am Ostermorgen und Simson mit den Thoren Gasas;

[1]) Die Bilder auf Seite 4 dieser Bücher werden von Lehfeldt als — »wohl von Dürer meisterlich gemalt« — bezeichnet. (Prof. Dr. P. Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Apolda, S. 142.)

Blatt 17 die Heimsuchung, in den Blumenranken ein Pfau, Biene und Vögel. Blatt 20 die Wurzel Jesse, aus deren letzter Rankenblume das Bild des Kurfürsten hervorschaut, unähnlich und wenig charakteristisch, während unter den anderen Halbfiguren hervorragend interessante typische Köpfe sich befinden; im Initial die Geburt Christi nach der Dürerschen Komposition.

Bei den Episteln erblicken wir auf Seite 7 den Kampf eines Mannes mit einem Bären, Seite 8 einen Schwan, ein Eichhörnchen und eine Biene, auf Seite 11 spielende Putten, von denen der eine, auf einem Steckenpferd reitend, seine Windfahne einer Turnierlanze gleich gefafst hält und direkt aus Dürers oben erwähntem Triptychon herausgenommen erscheint. An einem Blatt der Ranke wiegt sich ein bunter Schmetterling. Auf Blatt 13 sehen wir aufser einem Vogel, der einer Fliege nachstellt, auch einen Löwen, welcher versucht, einer wilden Frau ihr Kind zu rauben. Blatt 15 bringt einen Uhu mit Vögeln und einen ruhenden Hirsch, Blatt 17 einen Raubvogel, der einen jungen Hasen zerhackt, Blatt 19 einen Straufs und einen kleineren Vogel, Blatt 23 Pfauen und Bienen.

Die Darstellungen sowie die einzelnen Tiere sind äufserst geschickt in die Blumenranken verflochten, ohne dadurch an Deutlichkeit irgendwie zu verlieren, wie man das häufig bei anderen Miniaturen findet. Ebensowenig sind sie als Ornament behandelt oder zu sehr stilisiert, sondern bei allen zeugt eine tüchtige Naturbeobachtung für den gesunden naturalistischen Sinn des Meisters. Die in der spätgotischen Kunstweise ausgeführten, nicht immer gleichmäfsig über den Raum verteilten Blumen- und Blattranken selbst, welche in lebhaften Farben mit reichlicher Anwendung von Gold gemalt sind, füllen in wohlthuendem Linienschwunge den Rand der Buchblätter.

Von den Farben sind hauptsächlich, aufser dem prächtig erglänzenden und dem wundervoll zart aufgetragenen matten Golde, ein herrliches leuchtendes Blau, ein kräftiges Rot und ein saftiges Grün hervorzuheben, während das Gelb scheinbar von der Zeit gelitten hat. Dagegen ist das Weifs, besonders in den Gewändern, in seiner ganzen Reinheit erhalten und deckt vorzüglich die graue Untermalung, die nur an wenigen Stellen sichtbar geworden ist.

Sind wir somit durch die beiden Bücher in Jena genau mit der Kunst Jakob Elsners bekannt geworden, so können uns diese Werke dazu dienen, durch einen Vergleich anderer, bisher zweifelhafter Werke mit ihnen, weitere Arbeiten Elsners festzustellen und damit uns noch genauer über die Stellung Jakob Elsners in der deutschen Kunstgeschichte zu unterrichten.

Zunächst war es erforderlich, die Malereien des sogenannten »Gänsebuchs« in Nürnberg, die nach alter Tradition dem Jakob Elsner zugeschrieben wurden, vergleichend zu untersuchen. Mit diesem Werke, das sich noch heute in der Sakristei der Lorenzkirche in Nürnberg befindet, hat zuerst Rettberg[1]) den Namen des Jakob Elsner in Verbindung gebracht. Er erwähnt Elsner als im Jahre 1546 verstorben und sagt: »vermutlich von Jakob Elsner gemalt, dessen Auftrag des Goldes namentlich gerühmt wird«. Rettberg wurde zu dieser Zuschreibung an Jakob Elsner durch einen Vergleich mit einem später zu behandelnden Mefsbuche in klein Folio vom Jahre 1513 berechtigt, welches er wohl ebenfalls in der Lorenzkirche gesehen haben mag, das von Jakob Elsner illuminiert und wie das »Gänsebuch« von Anton Krefs bestellt worden war. Dieses Mefsbuch wurde im Jahre 1617 der Familie Krefs wieder ausgehändigt

[1]) Nürnbergs Kunstleben in seinen Denkmalen dargestellt von R. von Rettberg. Stuttgart 1854. S. 144.

und befindet sich seitdem im Besitze derselben. Heute bewahrt es der Senior der Familie, Herr Justizrat Freiherr von Krefs zu Kressenstein in Nürnberg, dem ich für die gütige Erlaubnis, das Buch zu sehen und photographische Aufnahmen daraus zu machen, zu grofsem Danke verpflichtet bin.

Das »Gänsebuch« besteht aus zwei Teilen, zwei Missalien oder Chorbücher in grofs Folioformat, dessen Pergamentblätter 66½ cm hoch zu 45 bezw. 46 cm breit sind. Die starken Einbände sind mit schön durchbrochen gearbeiteten schweren Messingecken und -schliefsen verziert. Beide Bände »Winter- und Sommerteil« enthalten die Festtagslektionen für das ganze Jahr und sind mit auf die Hauptfeste des Jahres bezüglichen Darstellungen in den Initialen am Anfange der Kapitel illustriert. Am unteren Blattrande und an den Seiten ziehen sich Blatt- und Blumenranken hin, in die wie in den Büchern in Jena launige und genrehafte kleine Darstellungen oder einzelne Tiere eingeflochten sind. Über die Zeit der Entstehung der beiden Bände des Gänsebuches geben uns die Inschriften auf den ersten Blättern Auskunft. Sie lauten: 1. »Iste liber pertinet ad ecclesiam Sancti Laurentij in Nurenberga: quem scripsit Fridericus Rosendorn eiusdem ecclesie vicarius Año salutis 1507. quo tempore Antonius Kress Juris utriusque doctor prepositus. hieronimus Schurstab prefectus. Andreas de Watt magister fabrice eiusdem ecclesie extitit« und: 2. »Ad ecclesiam Sancti Laurentij in Nurenberga pertinet iste liber: cui ultima manus imposita fuit anno salutis 1510: quo tempore Antonius Kress juris utriusque doctor prepositus: Jacobus Groland prefectus. Andreas de Watt mgr̄ fabrice eiusdem ecclesie extitit«.

Der Name des Malers ist nicht genannt, wogegen als Schreiber dieser Bücher der Vikarius Friedrich Rosendorn bezeichnet ist. Die Malereien im Gänsebuch stimmen mit den Miniaturen in den beiden Büchern in Jena derart überein, dafs man schon bei ganz flüchtigem Vergleiche dieselbe Künstlerhand hier wie dort konstatieren kann. Abgesehen von genau den gleichen Blumen- und Blattranken sind einige Male, nur durch geringe Kleinigkeiten verschieden, die Darstellungen fast völlig übereinstimmend. Die lebhaften leuchtenden Farben in ihrem Wechsel und ihrer Auftragsweise sind die gleichen, das Gold so prächtig erglänzend und andererseits so fein aufgetragen wie in den Jenenser Büchern. Was uns aber den gleichen Meister ferner leicht erkennen läfst, ist die gleiche Stimmung, aus der auch diese Miniaturen gemalt sind und die Übereinstimmung in den Darstellungen der Tiere und der etwas untersetzten Menschen. Wir gewahren den gleichen gesunden Naturalismus, gepaart mit feinem satirischen Humor, dieselbe fein beobachtete Wiedergabe der Bewegungen bei den Tieren, die in jener Zeit, abgesehen von Dürer, wohl schwerlich so natürlich und charakteristisch anderweitig wiedergegeben sind.

Auch aus dem Gänsebuch führe ich hier die hauptsächlichsten Darstellungen auf:

1. Auf der ersten Seite in einem A erblicken wir den segnenden Heiland.
2. Am Beginn des Chorgesanges zum Weihnachtsfest in einem P die Geburt des Heilandes. In der Ranke am unteren Blattrande sehen wir eine der Jenenser analogen Darstellung, wie ein Fuchs einen Hahn und eine Henne beschleicht.
3. In einem D das Einreiten des Herrn in Jerusalem, in der Ranke unten ein Pfau.
4. In bezug auf das Dreikönigsfest die Anbetung der Weisen.
5. In einem R als Beziehung auf das Osterfest den auferstandenen Heiland mit der Glaubensfahne.
6. Ein Blatt mit Halbfiguren von Engeln, die aus den Blumenkelchen der Ranke hervorschauen und die Marterwerkzeuge Christi in Händen halten. Es sind

hier die gleichen Blütenkelche gebildet wie bei der Wurzel Jesse auf Blatt 20 der Evangelien in Jena und zeigen wie diese die nächste Verwandtschaft mit ähnlichen Darstellungen in der Schedelschen Weltchronik Pleydenwurffs und Wolgemuts.

7. (Abb. 3.) Dieses Blatt, welches im Initial die Himmelfahrt Christi darstellt, enthält an seinem unteren Teile noch eine Malerei, die von jeher besonders gefiel und

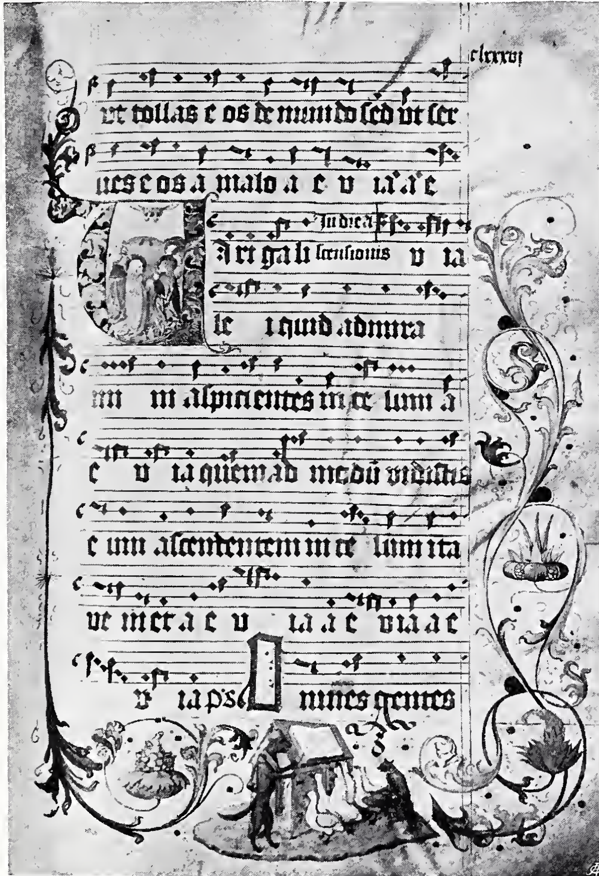


Abb. 3
Gänsebuch. Nürnberg. Lorenzkirche

deren humorvolle und dabei höchst bedeutungsvolle Darstellung dem Buche bezw. den beiden Bänden den Namen »Gänsebuch« eintrug. Vor einem Betpult, auf dem ein aufgeschlagenes Missale mit Noten und Text liegt, stehen sieben Gänse, die mit geöffnetem Schnabel und erhobenen Köpfen den Gesang verrichten. Als Leiter des frommen Gesanges aber steht ein Wolf im grauen Kantorhabit dabei und wird noch von einem hinter den Gänsen stehenden Fuchs als Chorgehülfen unterstützt, »die Gänse nach Noten singen zu lehren«.

8. Das Pfingstfest ist weiter in einen S dargestellt.

9. In einem B die Dreifaltigkeit, im unteren Rankenwerk ein wilder Mann, der mit Bogen und Pfeil auf einen schlafenden Hirsch zielt.
10. Zwei Engel, welche eine Monstranz tragen, füllen den Buchstaben C, und andere musizierende Engel sind als Halbfiguren in der Blumenranke abgebildet. Bei diesen die Monstranz haltenden Engeln bemerkt der Sammler für Kunst und Altertum in Nürnberg (Nürnberg 1825, S. 21): worüber zu lesen ist: »Ecce panis angelorum«. Es liegt hier eine Verwechslung mit der ganz gleichen Darstellung in dem später zu betrachtenden Missale der Familie Krefs vor. Die Inschrift fehlt bei der Darstellung in dem sogenannten Gänsebuch, während sie bei der im Krefsschen Missale vorhanden ist.
11. Mit einem T beginnen die Gesänge zum Kirchweihfest, und in diesem Buchstaben ist die Ansicht einer Kirche, ob Lorenzkirche, konnte ich nicht feststellen, abgebildet. Den nicht kirchlichen Teil des Kirchweihfestes vergegenwärtigt die am unteren Rande des Blattes abgebildete humoristische Szene, in der wir drei zechende Bauern gewahren, deren Gehaben und Ausdruck ebenfalls von vorzüglicher Naturbeobachtung Zeugnis ablegen.

    Der Tod, als Gerippe gebildet, steht in einem R requiem aeternam zum Beginne des Gesanges für den Allerseelentag.

Der zweite Teil des Buches enthält folgende Malereien:

1. Der Fischzug Petri.
2. Joachims und Annas Begegnung in bezug auf das Fest der Empfängnis.
3. Die Beschneidung.
4. In einem R die Verkündigung zum Feste der Lichtmesse.
5. Die Heimsuchung.
6. Zum Patronsfest der Kirche ist der hl. Laurentius dargestellt.
7. Die Krönung Mariä.
8. Die Geburt Mariä als reizende Schlufsvignette von Renaissanceblattguirlanden eingefafst.
9. Eine Waldfrau, deren Kind von einem monströsen Fabeltier geraubt wurde, müht sich, diesem ihren Liebling wieder zu entreifsen. Das Bild befindet sich auf dem Blatte der Gesänge zum Allerheiligenfest.
10. Christus und die Apostel.
11. (Abb. 4.) Madonna mit Kind. Aufser der genrehaften Darstellung am unteren Blattrande, wie sich ein Raubvogel vergeblich bemüht, an die jungen Hühner, die durch eine »Stürze« gesichert sind, heranzukommen, bietet die Randleiste uns ein erneuertes Beispiel, wie Elsner, von Dürers Kunst befruchtet, es versteht, das von Dürer Übernommene in seiner Weise umzugestalten. Eine Renaissancesäule macht er zum kleinen Brunnen, dessen Becken durch zwei Löwenköpfe gespeist wird und an dessen Rande zwei kleine Vögel stehen und sich am kühlen Nafs erquicken.

Es macht sich wie in den Jenenser Büchern, so auch hier im »Gänsebuch«, betrachten wir die oft rein weltlichen und zum Teil mit geradezu derbem Humor geschilderten Darstellungen, das gleiche Empfinden und die gleiche Zeitanschauung geltend, wie wir sie in allen anderen Künsten jener Zeit beobachten können. Es wird gemeinhin behauptet, die Glaubenskraft der Menschen jener Zeit sei so befestigt und stark gewesen, dafs derartige derbe Äufserungen des Volkssinnes sie nicht erschüttern konnten, sondern als harmlose Witze belacht worden wären. Ich glaube, dafs wir hierin ein bedeutsames Zeichen der vorreformatorischen Zeit zu erblicken haben. Nicht

der Glaube war erschüttert, nicht ihm galten daher die satirischen Bilder, sondern die Autorität der Geistlichkeit war geschwunden, und auf diese in Wohlleben und Ausschweifungen gesunkenen und leeren Formeln beim Gottesdienst huldigenden Geistlichen zielte jene Unmasse derartiger Darstellungen in Mefsbüchern, an Chorstühlen, Wasserspeiern und anderen Stellen mehr. Und so tief mufs jener Stand gesunken gewesen sein, dafs er wohl selbst seine Verspottung verlachte.



Abb. 4
Gänsebuch. Nürnberg. Lorenzkirche

Das Missale im Besitze der Familie Krefs von Kressenstein in Nürnberg [1]) zeichnet sich vor den anderen eben erwähnten Werken Jakob Elsners besonders dadurch aus, dafs es zum Beginn des zweiten Teiles die Inschrift Elsners in Goldlettern enthält: »Jacobus Elsner, civis Nurenbergensis, hunc librum illuminavit anno domini 1513«.

Der Stifter des Buches war der Propst an St. Lorenz Dr. Anton Krefs, auf dessen Bestellung auch die beiden Teile des sogenannten Gänsebuches angefertigt worden

[1]) Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, IX. Heft. 1892. S. 213 ff.

waren. Nach Übereinstimmung des geschriebenen Textes dieses Buches mit den zwei Bänden in Jena scheint Jakob Elsner auch der Schreiber desselben gewesen zu sein.

Das Buch ist in rotem Samt gebunden und mit vergoldeten Ecken, Buckeln und Schliefsen sowie fünf Medaillons und dem Wappenschild der Familie von Krefs ausgestattet. Auf der Vorderseite des Einbandes befinden sich fünf Rundmedaillons in erhabener Arbeit, ebenfalls Silber vergoldet, und zwar in der Mitte das Lamm Gottes, an den vier Ecken, in völliger Übereinstimmung mit den Beschlägen am Einbande der Evangelien in Jena, die vier Evangelistensymbole. Auf der Mitte der Rückseite des Einbandes ist das Krefssche Wappenschild befestigt, das auf seinem oberen Teile ein Spruchband mit der Jahreszahl 1513 enthält. Die Sorgfalt, mit der das Buch heute bewahrt wird, steht in vollem Einklange mit der Wertschätzung, welche dieses Werk auch von seinem Besteller erfuhr, der kurz vor seinem Tode, er starb am 7. September 1513, in seinem Testament vom 28. August 1513 bestimmte, dafs das Buch mit einem ihm würdigen Einbande versehen werde. Die Bestimmung lautet: »Item ich will auch, das mein pergamenes mefspuch, das (ich) hab schreiben lassen, soll bei sant Laurentzenkirchen pleiben, dazu schick ich fünfzik gulden, das man es damit beschlachen lassen soll.«

Diese Beschläge stammen aus der gleichen Goldschmiedewerkstatt wie die an den Jenenser Büchern, vom Nürnberger Goldschmied Paul Möller. Die Pergamentblätter des Buches, von denen 202 beschrieben sind — im ganzen enthält das Buch 240 Blatt — sind 36 cm hoch und 25 cm breit. Das Buch ist nicht so reich wie die vorher besprochenen Bücher illuminiert, wogegen aber an Sorgfalt der Ausführung die Vollbilder in diesem Buche die erste Stelle einnehmen. Es sind im ganzen vier Vollbilder, acht Initialen und eine Schlufsvignette, die, von der Hand Jakob Elsners ausgeführt, unsere Bewunderung hervorrufen und an deren Farbenfrische und feinem Goldauftrag die Zeit ohne merklichen Einflufs vorübergegangen scheint.

Auf der Rückseite des ersten Blattes ist die Dreieinigkeit Gottes dargestellt (Abb. 5). Auf einer mit Kissen belegten Bank sitzen, völlig gleich gestaltet, Gott Vater, Gott Sohn und Gott heiliger Geist als drei jugendliche Männergestalten gebildet, mit in langen Locken herabwallendem Haare und weichem blonden Vollbarte. Das Haupt einer jeden Gestalt bedeckt die gleiche gotische Bügelkrone, die Rechte ist segnend erhoben, während die Linke die mit dem Kreuze geschmückte Weltkugel hält. Nur in den roten Mänteln ist durch eine feine Farbennuanzierung eine Verschiedenheit erzielt, die noch durch die Wendung der Körper etwas erhöht wird. Im Hintergrunde der drei Gestalten ist baldachinartig ein mit gotischem Granatmuster ornamentierter Teppich gespannt, dessen unterer Teil unter der Bank hervorgezogen, zugleich als Fufsteppich dient. Zur Anbetung des dreieinigen Gottes sind Engel herbeigeeilt, die sich in frommer Scheu auf die Kniee niedergelassen haben. In den die Szene umrahmenden Wolkenballen, deren Ränder mit äufserst feinem Golde begrenzt sind, gewahrt man eine Anzahl Seraphim. Den oberen Abschlufs des Mittelstückes bildet eine Renaissanceguirlande, von deren Mitte eine Frucht- und Traubenranke herabhängt, die uns aus Dürers Ornamentenschatz bekannt ist. Die Umrahmung des Bildes besteht aus noch gotischen Blattranken mit Streublümchen. In das Rankenwerk sind kleinere Vögel, darunter eine Schnepfe und am unteren Rande ein Genrebildchen, wie wir denselben in den vorher besprochenen Büchern so häufig begegnet sind, eingefügt. Wir sehen, wie ein Fuchs einen Schlitten, in dem zwei kleine weifse Häschen sitzen, von welchen das auf dem Vordersitze die Zügel und eine Peitsche hält, über eine grüne Wiese, die mit Blumen und Gräsern aller Art bestanden ist, zieht.

Auf dem zweiten Blatte, dem ersten Bilde gegenüber, ist der Stifter des Buches Dr. Anton Krefs in seinem Propsthabit in einer Renaissancearchitektur, vor einem Betpulte knieend, dargestellt, während St. Laurentius hinter ihm stehend ihn gleichsam dem Schutze des ihnen gegenüber befindlichen dreieinigen Gottes empfiehlt. Der Heilige hat schützend seine Rechte auf die Schulter des vor ihm knieenden Stifters gelegt, während seine linke Hand den Rost, das Marterwerkzeug seines Martyriums, gefafst hält. Durch das Fenster zur Seite gewahren wir einen entzückenden Weitblick auf



Abb. 5
Missale der Familie von Krefs. Nürnberg

eine Flufslandschaft mit Bäumen und Häusern am hügeligen Ufer. Auch dieses Bild begrenzt nach oben hin eine Renaissanceguirlande mit Traubengehänge. Den Rand bildet das bei Elsner so häufig vorkommende gotische Rankenwerk mit eingestreuten Blumen. Im unteren Teile befindet sich ein von Lorbeerblättern gewundener Kranz, der von zwei Greifen gehalten wird und das Wappen der Krefsschen Familie umschliefst. Auch hier demnach wiederum in der Ornamentik eine innige Verquickung alter gotischer Formenelemente mit neumodischen Renaissancemotiven.

Aufserdem sind im ersten Teile des Buches noch drei Initialen ausgemalt, ein D auf Seite VII mit der Anbetung des Kindes, im Hintergrunde die Verkündigung an

den Hirten; ein R mit dem auferstandenen Heiland und ein B auf Seite XLII. Das zweite Blatt dieses ersten Teiles enthält den geschriebenen Titel folgenden Inhalts:

»Anno salutis christiane quingentesimo decimo tertio supra millesimum Antonius Kress, juris utriusque doctor, ecclesie sancti Laurentii Nurenberge prepositus, hunc librum pro decore cultus divini et ad laudem dei, beatissime virginis Marie atque beati Laurentii, martyris, prefate ecclesie contulit.«



Abb. 6
Augsburg. K. Gemäldegalerie

Die Bilder des zweiten Teiles stellen den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes dar und im Initial T die Opferung Isaaks. Hier haben wir beim Heiland am Kreuze zwischen Maria und Johannes zwar die Anlehnung, aber keine Kopie eines Werkes von Dürer. Während Christus durch sein unschön geformtes Antlitz, durch die falschen Körperproportionen und Perspektiven keinen befriedigenden Eindruck von Elsners Können giebt, wirken dagegen die schönen Gestalten von Maria und Johannes durch den reichen Flufs der Gewänder und die virtuos bis ins feinste durchgeführten

Köpfe gerade entgegengesetzt, wie auch die hügelige Landschaft mit der Stadt im Hintergrunde mit ihren Kuppelbauten und dem burgartigen Bau auf einem Berge uns eine bessere Meinung von den perspektivischen Versuchen Elsners beibringt. Die Engel mit dem Schweifstuche und den Marterwerkzeugen Christi in der Umrahmung sind uns aus den oben behandelten Büchern bekannte Gestalten. Auf dem zweiten Bilde dieses Teiles halten unten zwei Engel mit Schmetterlingsflügeln, deren Leiber in Ornament ausgehen, Gestalten, wie sie uns hundertfach aus der Ornamentation der Renaissance bekannt sind, das Krefssche Wappen mit der Inschrift: »Antonius, Kres juris utriusque doctor anno salutis 1513«, während der übrige Rand mit Streublumen und Schmetterlingen geschmückt ist. Die gemalten Initialen dieses Teiles sind:



Abb. 7
München. Nationalmuseum

ein S auf Seite C, ein C auf Seite CXV. Hier ist die Darstellung mit den zwei die Monstranz haltenden Engeln gebracht. An der Spitze der Monstranz liest man die Inschrift: »Ecce panis angelorum«. Weiter ein T auf Seite CXXII; auf Seite CXXIX befindet sich im Initial C die Speisung der Armen und Kranken und auf Seite CXXXI in einem G eine Madonna mit Kind. In der reizenden Schlufsvignette ist das Lammopfer dargestellt. Ein weifses Lamm mit der Glaubensfahne, aus dessen Brust das Blut in den davorstehenden Kelch strömt.

Aufser diesen Miniaturen besitzen wir noch ein Gemälde von Elsner (Abb. 6), das mit seinem Namen bezeichnet ist, in der K. Gemäldegalerie zu Augsburg in Kab. III Nr. 139, ein Porträt — Brustbild nach halb links gewandt — des Jörg Ketzler aus Nürnberg. Der blonde junge Mann mit blauen Augen, der eine schwarze Mütze auf dem langen herabwallenden Haare trägt, ist in ein rotes Unterkleid und einen braunen ärmellosen Überwurf, aus dem karminfarbene Ärmel hervorschauen, gekleidet. Er hält in beiden

Händen einen Rosenkranz. Oben links und rechts stehen die Buchstaben J und K in Schreibschrift. Auf der Rückseite des auf Lindenholz gemalten Bildes liest man folgende Inschrift, die ich nach dem Wortlaute des Kataloges der Sammlung vom Jahre 1899, S. 29 hier anführe: »Auff d. 10. maio Im 1471 Jar pin ich Jorg Ketzler d. Elter von meiner mutter selige genant Katharina vnd mein vatter Seliger genant petter Ketzler vnd das Nebenbildt ist von Jacob Elsner noch mir abgemolt worden auf den 10 luyo Im 99 Jar also das ich eben auff die Zeyt alt gewesen bin 28 Jar vnd 9 wochen ich Jörg Ketzler bürger zu Nuremberg kost 7 fl. 2 d.«



Abb. 8
Nürnberg. Germanisches Museum

Die fleifsige, sorgfältige, in nafs gestrichelter Manier ausgeführte und durch allzu minutiöse Detailmalerei etwas unfrei wirkende Arbeit des Meisters gemahnt im Ausdruck, Faltenwurf und Inkarnat auffallend an die Figuren in den Miniaturen der Bücher und beweist, dafs ihm die Kunst des Illuminierens in kleinen Verhältnissen bedeutend besser von Hand ging als die mehr monumentalere Kunst einer gröfseren Porträtdarstellung.

Thode[1]) erkannte noch die Art des Künstlers wieder in einem Klappaltärchen des Münchner Nationalmuseums (Abb. 7), Saal 17 des Erdgeschosses in der Fensternische 10: Bildnis des Conrat Imhof, welches die Bezeichnung trägt: Conrat Im Hof XXIII jar 1486.[2]) »Beide«, sagt Thode, »sind von Jacob Elsner in seiner Jugendzeit ausgeführt

[1]) Henry Thode, die Malerschule von Nürnberg. Frankfurt a. M. 1891. S. 195.

[2]) Hierbei möchte ich auf ein Bildnis eines jungen Mannes im Germanischen Museum zu Nürnberg (Katalog 1893, Nr. 204) aufmerksam machen (Abb. 8), das daselbst »vermutungsweise« als ein »Werk Dürers aus seiner Lehrzeit« bezeichnet ist. Mir scheint der Dargestellte dieselbe Persönlichkeit, etwas jugendlicher wie auf dem Münchner Bilde, Conrat Imhof zu sein. Ob wir nicht auch hier ein Werk Elsners vor uns haben? Der Mangel an Plastik bei der Darstellung der Hände, die perspektivisch etwas verzeichneten Finger und die unverhältnismäfsig lang gebildeten Unterglieder derselben, sowie die Bildung der

worden, als er noch ganz unter dem Einflusse der älteren, vor Dürer herrschenden Richtung, speziell der Kunst Wilhelm Pleydenwurffs stand. In welcher Weise er dann später gemalt, ob auch er ein Nachahmer Dürers geworden, dafür fehlt uns jeder bestimmte Anhaltspunkt, denn das Einzige, was mit ihm in Beziehung gesetzt werden kann, die Miniaturen des sogenannten »Gänsebuches« in der Sakristei der Lorenzkirche, dürfen nicht mit voller Sicherheit als seine Schöpfung betrachtet werden.«

Das »Gänsebuch« können wir wegen der vollen Übereinstimmung mit den Evangelien und Episteln in der Universitätsbibliothek in Jena und dem Buche der Familie Krefs nunmehr ebenfalls bestimmt als Werk Jakob Elsners ansprechen. Wie in des Meisters Frühwerken die Richtung der Kunst vor Dürer zum Ausdruck kommt, so zeigt sich diese noch nachwirkend in manchen seiner Miniaturen, wie bei der Wurzel Jesse, den musizierenden und die Marterwerkzeuge tragenden Engeln u. a. m. Aus den Büchern in Jena und Nürnberg ist deutlich ersichtlich, dafs Jakob Elsner späterhin stark von Dürers Einflufs beherrscht wird. Er ist selbständig genug, um mit eigen erfundenen und gestalteten, recht anmutigen Werken die Bahnen zu wandeln, die von Dürer zuerst geebnet waren. Seine Malereien fesseln zumeist dadurch, dafs man in ihnen das Streben des Meisters erkennt, in treuer Wiedergabe des in der Natur Erschauten ein erstes erstrebenswertes Ziel zu erblicken.



Abb. 9
Dresden. K. Gemäldegalerie

Fingernägel sind in diesem Bilde gleich auffallend wie in den oben erwähnten beiden anderen.

Nach eingehender Vergleichung mit den oben besprochenen Werken halte ich das Gemälde in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden (Katalog Nr. 842) »der Mann mit den drei Pfeilen« (Abb. 9) gleichfalls durchaus für eine Arbeit Elsners, wobei ich mich auch auf die Autorität von W. von Seidlitz beziehen kann, der schon früher hier ein Werk Elsners erkannt hat.

ZU DEN NEUESTEN ERWERBUNGEN DES KAISER FRIEDRICH-MUSEUMS

VON WILHELM BODE

Vor mehr als einem Jahrzehnt hat Carl Justi an dieser Stelle eine Marmorbüste eingehend besprochen, die jetzt durch ein grofsmütiges Geschenk der Besitzer: Ihrer Königlichen Hoheit der Prinzessin und Seiner Hoheit des Prinzen Friedrich Karl von Hessen, in den Besitz des Kaiser Friedrich-Museums übergegangen ist. Es ist dies die Büste des Genueser Bankherrn Acellino Salvago von der Hand des Antonio della Porta, genannt Tamagnini. Ich verweise für den Künstler und den Dargestellten auf das, was Justi an jener Stelle[1]) ausgeführt hat. Dem Lichtdruck, der jenen Aufsatz begleitete, können wir hier zwei andere Ansichten der Büste hinzufügen. Sie zeigen sie nicht von vorn, wie die frühere Aufnahme, sondern von beiden Seiten. In diesen drei Ansichten bietet sich die Büste fast in plastischer Rundung. Dadurch kommt namentlich die meisterhafte Wiedergabe des Schädelbaues deutlich zur Anschauung. Die neuen Aufnahmen zeigen zugleich die aufserordentliche Treue und Exaktheit des Künstlers in der Wiedergabe auch der kleinsten Details bis zu den Warzen, den Bartstoppeln und den einzelnen Haaren, worin sich unsere Büste wie ein Gegenstück zu Jan van Eycks »Mann mit den Nelken« darstellt, der ihr auch sonst vielfach verwandt erscheint. Der Italiener, der Künstler des beginnenden Cinquecento — die Büste datiert gerade aus dem Jahre 1500, also etwa fünfundsechzig Jahre nach jenem Eyckschen Meisterwerk —, verrät sich aber in der Auffassung, namentlich in der Haltung, die er dem Kopfe gegeben hat. Die starke Seitenwendung und die Richtung von Kopf und Blick nach oben ist ein sehr glückliches und gewifs vom Künstler gewolltes Gegengewicht gegen die detaillierte naturalistische Durchbildung der Büste; diese erhält dadurch eine eigentümliche Bedeutung, einen durchgeistigten Ausdruck, der Carl Justi zu dem Vergleich mit Raffaels Kardinal Inghirami veranlafst hat. Schon fast ein Jahrhundert vor Raffael hatte Donatello das gleiche in seiner Büste des Niccolò Uzzano angestrebt.

Gleichfalls dem Entgegenkommen des hessischen Prinzenpaares verdanken die Berliner Museen ein zweites Kunstwerk von gleichem Wert, das Porträt von Rubens' erster Gattin, Isabella Brant, von dem wir nebenstehend eine Heliogravüre geben. Das Bild ist meines Wissens aufserhalb des Katalogs der Sammlungen von Friedrichs-

[1]) Jahrbuch XIII S. 90 ff. Seither sind von Louis Courajod in den »Leçons professées à l'école du Louvre« (Bd. II passim) die Beziehungen Tamagninis zu Frankreich eingehender besprochen worden.



ANTONIO DELLA PORTA TAMAGNINI

MARMORBÜSTE DES ACELLINO SALVAGO

IN DEN K. MUSEEN ZU BERLIN

19

LICHTDRUCK D. REICHSDR



ANTONIO DELLA PORTA TAMAGNINI

MARMORBÜSTE DES ACELLINO SALVAGO

IN DEN K. MUSEEN ZU BERLIN

H D. K. PREUSS. KUNSTSAMML. 1903

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEI



PETER PAUL RUBENS

Bildnis der Isabella Brant

IN DER GEMÆLDEGALERIE DER K. MUSEEN ZU BERLIN

hof, der nicht in die Öffentlichkeit gekommen ist, in der Litteratur nicht erwähnt worden. Auch Max Rooses führt es nicht auf, obgleich es lange im Besitz des Malers Winterhalter sich befand und damals in Paris in Künstlerkreisen sehr bekannt und bewundert war. Der vortrefflichen Nachbildung brauche ich nur weniges zur Erklärung hinzuzufügen. Zunächst in Bezug auf die Farbe: Rubens' Frau trägt ein tiefblaues Kleid und weifsliche Ärmel; der Grund ist ein Stoff von sattem dunklen Weinrot. Die Wirkung dieser Farben ist eine aufserordentlich prächtige und tiefe, der Ton ist sehr warm und leuchtend. In der Behandlung macht sich eine gewisse Verschiedenheit zwischen Kopf und Kostüm und Händen geltend: das Gesicht ist sorgfältiger, auch ein wenig härter und hat die teilweise übertriebene Zeichnung der etwas schräg gestellten Augen und des spitzen Mundes, wie sie sich nicht selten in Rubens' Bildern aus den ersten Jahren nach seiner Rückkehr aus Italien finden; das Kostüm, zum Teil auch der Grund und ganz besonders die Hände sind dagegen sehr fein und sehr meisterlich in der Malweise. Da nun gerade der untere Teil des Bildes mit den Händen und ein Stück der rechten Seite auf besonderen Ansätzen an die Holztafel gemalt sind, so ist es sehr wahrscheinlich, dafs der Künstler das Bild zunächst als kleines Brustbild schon einige Jahre nach seiner Verheiratung im Jahre 1610 gemalt hat, dann aber eine Reihe Jahre später — wie so häufig — das Bild wieder vornahm, es wesentlich vergröfserte und nun mit den Ansätzen zugleich die alten Teile des Bildes mehr oder weniger überging.

Am verwandtesten unter den Bildnissen von Rubens' erster Frau ist diesem Bilde, mit dem unsere Galerie das erste eigentliche Porträt von Rubens' Hand erwirbt, das stattliche, aber etwas leere und steifere Porträt mit dem Hut in der Galerie des Mauritshuis im Haag, von dem eine beinahe treue Wiederholung in der Wallace Collection zu London sich befindet. Später und intimer ist das kleinere Brustbild, welches die Uffizien besitzen und das man, sehr mit Recht, neuerdings in der Tribuna aufgestellt hat, während das auch von Rooses im Rubens-Werk beschriebene Bildnis der Frau mit der Blume in der Hand in derselben Galerie vielmehr von C. de Vos gemalt ist. Aus derselben Zeit wie das kleine Brustbild in der Tribuna ist das prächtige grofse Bildnis der Isabella mit der Rose in der Galerie der Eremitage, auf dem man zur Seite das stolze Barockportal sieht, das den Eingang zu Rubens' Hause von der Hofseite bildete. Härter in der Malerei, aber in der Anordnung und intimen Auffassung eins der herrlichsten Porträts der ganzen Zeit ist das Porträt der Isabella mit ihrem Gatten in der Geifsblattlaube im Besitz der Münchener Pinakothek. Nicht viel später ist das schöne Bild in Windsor Castle entstanden. Ein anderes im Besitz des Herzogs von Norfolk ist mir nicht bekannt. Das neue Berliner Bild zeichnet sich ebensosehr durch die feine Auffassung der liebenswürdigen, weiblich zurückhaltenden Erscheinung wie durch Geschmack der Anordnung, Pracht und Kraft der Färbung und meisterhafte Durchführung aus.

GIULIANO DA MAJANO IN SIENA

VON CORNELIUS VON FABRICZY

Die Frührenaissance-Architektur Sienas harrt noch ihres kritischen Geschichtschreibers. Bisher hatten die Lokalschriftsteller von Tizio und Ugurgieri bis Romagnoli und P. Micheli (welch letzterem auch der Cicerone bis in seine letzten Auflagen gefolgt war) ihre Denkmäler zu möglichst gleichen Teilen zwischen zwei Meister aufgeteilt: Francesco di Giorgio Martini (1439—1502), den hervorragendsten der einheimischen Architekten, und Bernardo Rossellino (1409—1464), den nicht minder bedeutenden Florentiner Künstler, dessen Thätigkeit im Dienste eines anderen berühmten Sohnes Sienas, Papst Pius' II., urkundlich bezeugt war. Leider nur versagten die Dokumente jenen ebenso freigebigen als unbegründeten Zuweisungen ihre Beglaubigung, wie sie ja — überaus reichhaltig in betreff von malerischen Aufträgen — für solche der Bildnerei sich bei weitem wortkarger erweisen und rücksichtlich der Denkmäler der Baukunst fast ganz verstummen.

Nur für zwei ausgezeichnete Spezimina unter den letzteren ist es der neuesten Forschung gelungen, das Eingreifen des zweiten der obengenannten Meister wenn auch nicht in die Bauausführung selbst, doch zum mindesten in die Feststellung der Entwürfe mit triftigen Wahrscheinlichkeitsgründen zu belegen — Gründen, die sich nicht blofs auf Stilähnlichkeit mit authentischen Werken, sondern auch auf urkundliche Belege stützen. Wir meinen den Palazzo Nerucci, vom Volke bei seinem Entstehen Palazzo delle Papesse getauft, heute der Banca Nazionale gehörend, und Palazzo Piccolomini, später Palazzo del Governo genannt, gegenwärtig Sitz des Staatsarchivs und einiger öffentlichen Ämter.

Am 9. Oktober 1460 war der Schwester Pius' II., Katharina Piccolomini, von der Stadtbehörde Abgabenfreiheit für die zum Zweck der Erbauung ihres Palastes von auswärts eingeführten Materialien, sowie die Erlaubnis gewährt worden, einen kleinen Teil der öffentlichen Strafse für jenen in Besitz zu nehmen. In ihrem Gesuch hatte sich die Bauherrin darauf berufen, der »überaus tüchtige Meister«, der ihr den Plan geliefert, halte das letztere für unumgänglich nötig, damit die Fassade des Neubaues völlig zur Geltung komme.[1]) Da nun zu gleicher Zeit Bernardo Rossellino schon mit der Aus-

[1]) Considerato che la detta madonna Caterina intende et vuole fare fare la detta casa honoratifsima et con grande spesa ad honore di questa magnifica città et de le V. M. et Excelse Signorie; item perchè la detta madonna Caterina à fatta designare la detta casa da uno valentissimo maestro, dal quale Lei ha avuto per consiglio et parere per bellezza della faccia dinanzi che allei sarebbe necessario d' avere quello chiasso di sotto verso el Campo acanto a la detta casa nuova; item perchè la via dal canto di sopra de la detta casa, volendola

führung der Bauten Pius' II. in Pienza befafst ist,[1]) so unterliegt es wohl keinem Zweifel, dafs er es war, den des letzteren Schwester mit dem Entwurf ihres Palastes betraut hatte, ganz abgesehen von den Gründen, die sich dafür aus der Stilähnlichkeit der in Rede stehenden Schöpfungen ergeben.

Überdies existiert für Bernardos Ingerenz bei dem fraglichen Bau noch ein zweites urkundliches Zeugnis mit Nennung seines Namens. In einem Schreiben vom 1. Juni 1463 richtet die Signorie von Siena — durch Antonio Federighi (c. 1425—1490), den bekannten Architekten und Bildhauer um ihre Vermittelung bei Katharina Piccolomini angegangen — an sie das Ersuchen, es möge ihr gefallen, den Meister für seine Barauslagen bei der Beschaffung des Baumaterials zu ihrem Palast sowie für seine persönliche Mitwirkung an dessen Ausführung schadlos zu halten; ferner möge sie an Stelle des Meisters Bernardus, dem die Einschätzung der Forderung des Andrea von Terni für die Zufuhr von Quadern übertragen war, der sie aber nicht bewerkstelligt habe, einen anderen Sachverständigen bestellen.[2]) Wir können auch den Grund, weshalb Rossellino dem Auftrage nicht nachgekommen war, sehr wohl vermuten, wo nicht nachweisen: Krankheit hatte ihn nach Florenz zurückgetrieben, ihr erlag er nach wenig mehr als Jahresfrist (23. September 1464) »nach langem Leiden«, wie das Totenbuch ausdrücklich vermerkt.[3])

Bei der fieberhaften Thätigkeit, die der Meister in seinen letzten Lebensjahren entfaltete (1459—1463 Ausführung der Bauten in Pienza, 1461—1464 Dombaumeister in Florenz, 1462 Arbeiten für die Cappella dell' Annunziata daselbst und Übernahme des Grabmals Lazzari für S. Domenico in Pistoja), ist es sehr wohl erklärlich, dafs er

lassare tutta libera come era prima, sarebbe alquanto mancamento al detto edificio; et pertanto supplica .... ecc. ecc. (Borghesi e Banchi, Nuovi documenti per la storia dell' arte senese, Siena 1898, p. 201). Anno 1460 die IX ottobris. Magnifici Domini .... attendentes, qualiter ...... Domine Caterine sorori carnali summi pontificis vid. die XVIII Decembris preteriti anni 1459 fuit concessa quadam platea cum certis conditionibus ..... et attento quod D. Caterina secundum designum sui architectoris non potest comodo facere ipsam domum ..... decreverunt, dem Gesuche Folge zu geben (Rumohr, Italienische Forschungen II, 198).

[1]) Am 28. Dezember 1460 erfolgt durch Pius II. die erste Anweisung im Betrage von 1200 Dukaten für »la frabica di Corsigniano« (Giornale di erudizione artistica, Perugia 1877, vol. 6, p. 130). Aber schon am 18. Mai 1459 hatte die Signoria von Siena auf Ersuchen des Papstes beschlossen, »dare licentiam Architecto et Ordinatori, misso per suam Sanctitatem, capiendi lapides, faciendi fornaces, incidendi abietes et ligna et alias res ad dicta edifitia (d. h. *pro edificatione templi et Domus apud oppidum Corsiniani*, wie es vorher heifst) necessarias, et cedendi eas gratis pro ut eis videbitur et placebitur, et ut in Brevi sue sanctitatis continetur (s. Borghesi e Banchi, a. a. O. p. 217). Der »Architectus et Ordinator mifsus per suam Sanctitatem«, d. h. Rossellino, war demnach schon seit Frühling 1459 für die Bauten in Pienza thätig.

[2]) .... Antonius Federici de Ptholomeis asserit nobis expendidisse certas pecuniarum quantitates in rebus adductis pro constructione eius [*d. h. D. Caterine Pape sororis*] Palatii, ac etiam cum persona sua valde se exercuit ad dictam constructionem, ... et quod magister Bernardus, cui erat data commifsio declarandi quid magister Andreas (de Interamne, lapidum ductor) deberet habere recessit et non declarat .... (Milanesi, Documenti per l' arte senese, Siena 1854, vol. II, p. 323).

[3]) Vergl. den chronologischen Prospekt zu unserem Aufsatz: Ein Jugendwerk Bernardo Rossellinos im Jahrbuch 1900, S. 106. Auf ihn sowie auf Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XXV, S. 475 ff. ist auch bezüglich der oben im Text folgenden Angaben über des Meisters letzte Arbeiten zu verweisen.

die Ausführung seines Entwurfs für den Sieneser Palast anderen Händen überliefs. Dabei scheint es nicht ohne manche Modifikation des ursprünglichen Planes abgelaufen zu sein, wie sie der kräftigeren, mehr ins Derbe arbeitenden Art Federighis entsprach; denn er kommt ja nach Obigem dabei wohl in erster Reihe in Betracht. Ein Vergleich mit Rossellinos Piccolominipalast in Pienza, was die Profilierung der Gesimse, die Anordnung und Detaillierung der Fenster betrifft, giebt gegründeten Anlafs zu obiger Annahme. Für die letzteren ist indes auch die Mitarbeit des Bildhauers Urbano da Cortona (seit 1451 in Siena thätig, gestorben 1504) bezeugt: am 27. Januar 1472 wird schiedsrichterlich über seine Forderung an Madonna Catharina, deren geringste Sorge die pünktliche Begleichung ihrer Schulden gewesen zu sein scheint, entschieden, für »certi lavori di tivertino et macignio et marmo, certe finestre non fornite di marmo et certi pregi di due Madone«.[1])

Während wir somit für die Teilhaberschaft Rossellinos am Palazzo Nerucci unbezweifelbare urkundliche Belege ins Feld führen können, so müssen wir uns allerdings in betreff des Piccolominipalastes zu Siena blofs mit stilkritischen und chronologisch-geschichtlichen Argumenten zufrieden geben.

Obwohl Pius II. schon im Jahre 1460 die Absicht kundgegeben hatte, die Bauplätze zu dem für seine Neffen bestimmten Palast anzukaufen,[2]) so wurde mit dessen Bau doch erst 1469, fünf Jahre nach dem Tode des Papstes, begonnen. Wir haben dafür das Zeugnis des sehr gewissenhaften gleichzeitigen Chronisten Allegretti; er berichtet darüber wie folgt:

Adì 12 di settembre 1469 si cominciò a murare il palazzo di Misser Nanni Tedeschini [*Piccolomini*] cognato di Papa Pio secondo, e padre del Cardinale di Siena [*nachmals Papst Pius III.*], del Duca di Melfi, di Misser Jacomo Signore di Monte Marciano in quel di Roma, e di Misser Andrea Signore di Castiglione della Pescara e dell' Isola del Giglio. E quando si cominciò a murare la prima pietra, vi era presente il sopradetto Cardinale con molti Vescovi, e benedissero la prima pietra, e misservi sotto certi denari con le loro Armi; et era guida e sollecitatore del detto Palazzo Pietro Pavolo detto il Porrina de' Porrini di Casole gentiluomo di Siena e 'l Capo Maestro de' Muratori era Maestro Martino [*di Giorgio da Varena*] Lombardo; e a dì 2 di giugno 1470 fu messa la Cornice, o vero la Basa al pari della strada.[3])

[1]) Milanesi, a. a. O. vol. II, p. 348.

[2]) Unterm 18. Oktober 1460 werden ihm von der Signorie die Vertragssporteln zur Hälfte erlassen, und es wird ihm zugleich die gleiche Begünstigung betreffs der für einzuführende Baumaterialien zugunsten der Stadt einzuhebenden Abgaben zugesichert (Rumohr, Italienische Forschungen, Bd. II, S. 196: . . . . . . La santità del sommo Pontefice Papa Pio II intende e vuole fare ed edificare ne la città vostra uno nobile e bello casamento avendo le case e butighe e piaze dove tale casamento fare intende da padroni et signori di quelle per pregi giusti et ragionevoli, et che di tali compre . . . . non si paghi alcuna cabella ne si paghi etiandio cabella delle cose si mettessero nella città vostra per fare el detto casamento, ecc. ecc.).

[3]) Diarj scritti da Allegretto Allegretti, delle cose Sanesi del suo tempo [*1450—1496*] in Muratori, Rerum ital. scriptores, t. XXIII, col. 773. Der vom Chronisten als Leiter und Agent des Baues genannte Porrini ist wiederholt als Beauftragter Pius' II. bei seinen Pientiner Unternehmungen nachweisbar. Am 29. Mai 1463 erhält er 25 Dukaten, um die Kirche S. Francesco ausweifsen zu lassen; vom 29. Mai bis 11. November werden ihm 1555 Dukaten angewiesen »per le case XII si fanno a Pientia per comessione di N. S.« und »per più cose resta a fare a Pientia oltre le XII case«; am 4. März 1464 endlich hat er 2 Dukaten an M.o Pietro del Abacho zu zahlen »per misurare la casa di Riccio a Pientia, della quale Sua S.ta fa fare una hostaria per la frabicha della chiesa« (vergl. E. Müntz, Les Arts à la Cour des Papes,

Auch ein amtliches Dokument über den Baubeginn hat sich erhalten. Unterm 28. Oktober 1469 berichten die »Uffiziali dell' ornato« (die Ahnen unserer heutigen »Verschönerungs«-Kommissionen!) an die Signorie, dafs sie auf ein Gesuch der Bauherren hin »per debito del loro officio hanno voluto con diligentia examinare lo Palazo principiato per la spectabilità di missere Iacomo et missere Andrea Piccolomini, lo quale sarà opera maravigliosa, et ne la città vostra dignissimo ornamento, secondo la intenzione e disegno di loro Spectabilità«. Deshalb beantragten sie, es möge der Bitte der Erbauer, einen Streifen von zehn Ellen Breite vom Campo (der heutigen Piazza Vittorio Emanuele) zu überbauen, damit der Palast einen regelmäfsigen Grundrifs erhalte, willfahrt werden, was dann auch geschieht.[1])

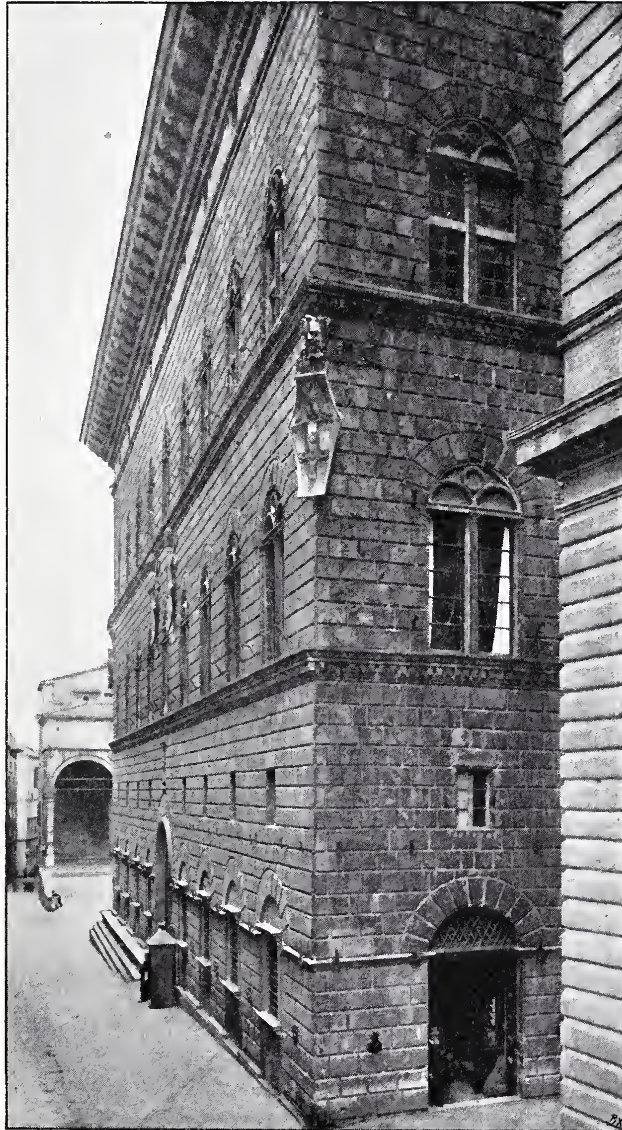


Abb. 1
Palazzo del Governo, già Piccolomini, in Siena

Wenn hiernach Rossellino, der seit 1464 im Grabe lag, am Bau selbst auch keinen Teil gehabt haben konnte, so ist es um so wahrscheinlicher, dafs er den Entwurf dazu geliefert hatte. War er doch, wie wir oben gesehen haben, schon zur Zeit, als Pius

Paris 1878, t. I, p. 304 et 305). Auch als Kriegsingenieur hat er sich bethätigt, wie einem Briefe Jacopo Piccolominis (eben eines der Bauherren des Palazzo Piccolomini) zu entnehmen ist, den dieser ihm und einem Gefährten aus dem Lager bei Castellina im Kriege gegen Florenz (der mit der Einnahme von Poggio Imperiale 1479 endet) an die Signorie mitgiebt, »perchè si accordino a prestare come bombardieri i loro servigi alla Repubblica« (Borghesi e Banchi, Nuovi documenti ecc., p. 251).

[1]) Milanesi, Documenti per l' arte senese, Siena 1858, II, 337.

den Gedanken zur Errichtung des Familienpalastes zu Siena faſste, für dessen Schöpfungen in Pienza thätig, und ist doch nicht nur der Baugedanke und die Stilanalogie im allgemeinen, sondern sogar die absolute Kongruenz in manchen Details (Fenster) bei dem Pientiner und Sieneser Piccolominipalast so überraschend, daſs das unvoreingenommene Urteil auf die eben betonte Lösung der Autorschaftsfrage als fast selbstverständlich hingeleitet wird.

Freilich macht sich am Bau zu Siena (s. Abb. 1) gegenüber seinem Vorbild das stumpfere Auge, die gröbere Hand der ausführenden Meister bemerklich. Die überaus fein empfundene, in ihrem Verhältnis zu den Wandmassen so harmonisch abgewogene Profilierung der Gebälke in Pienza ist hier zu ärmlichen, in ihrer Zusammensetzung aus Karnies und Zahnschnitt recht banalen Stockwerksgurten zusammengeschrumpft; die edle, formenkeusche Einfachheit des Hauptgesimses dort wurde hier durch reich gegliederte Ausgestaltung der Krönung ersetzt, die für den sonstigen nach Seite der ornamentalen Durchbildung überaus zurückhaltenden Charakter des Baues zu aufdringlich erscheint (wofür indes den Ausführenden die Absicht zur Entschuldigung dienen mag, den an schmaler Straſse stehenden Bau in seiner Wirkung recht zu heben). Da nach der Gepflogenheit der Renaissance durch den Entwurf, das Modell, das Rossellino gefertigt hatte, sicherlich nicht alle Einzelheiten so genau bestimmt waren, daſs es für ihre Ausführung zur strengen Richtschnur hätte genommen werden können, so trifft die Schuld und Verantwortung für diese »Vergröberung« des Denkmals nur zum Teil den lombardischen Meister Martino di Giorgio da Varena, den auſser Allegretti auch die Baurechnungen 1472 als Capomaestro der Maurerarbeiten bezeichnen.[1]) Der gute Mann machte seine Sache eben so gut er es verstand!

Im übrigen wurde das Unternehmen mit unglaublicher Langsamkeit gefördert. In seinem Steuereinbekenntnis vom Jahre 1484 sagt Iacopo Piccolomini, der neue Palast sei begonnen, aber noch nicht bewohnbar, und laut den Portate von 1491 und 1498 wird daran immer weitergebaut.[2]) Iacopos Sohn Silvio führt ihn 1509 an als »palazo nuovo, il quale al presente si edifica con grave spesa come si vede«.[3]) Im gleichen Jahre macht der bekannte Bildhauer Lorenzo Marrina eine bedeutende Forderung an die damaligen Eigentümer geltend für die Säulen und Kapitelle der Hofarkaden sowie für andere Dekorationsarbeiten.[1])

* * *

In den jüngsten Tagen hat ein glücklicher Fund des um die Geschichte seiner Vaterstadt vielfach verdienten Direktors am Staatsarchiv zu Siena, Alessandro Lisini, nun auch über den dritten der künstlerisch hervorragendsten Paläste der Stadt ein ganz unerwartetes Licht verbreitet.

Ambrogio Spannocchi, der Sprosse eines Sieneser Patriziergeschlechtes, war in Rom als Bankier zu groſsem Reichtum und Ansehen gelangt. Sein Landsmann Papst Pius II., bei dem er in groſser Gunst stand, hatte ihn zu dem vielbegehrten Posten

---

[1]) Milanesi, Documenti ecc., vol. II, p. 339.

[2]) Mi trovo il palazo nuovo principiato, cioè la metà del casamento nostro: el quale è in termino che non si può abitare come ciascheduno può vedere, ma per volerlo finire al disegno principiato . . . vi sarà spesa di migliaia di fiorini . . . nonostante che continuo vi vo fabbricando (Borghesi e Banchi, Nuovi documenti ecc., p. 333).

[3]) Borghesi e Banchi, a. a. O. p. 333.

des päpstlichen Schatzmeisters (tesoriere) berufen, durch dessen Hände sämtliche Geldangelegenheiten der Kurie liefen. Zwar war er unter Paul II. seiner einflufsreichen Stellung verlustig gegangen, da dieser sich grundsätzlich allen Unternehmungen, Wünschen und Günstlingen seines Vorgängers feindlich erwies; allein dessen Nachfolger Sixtus IV. hatte ihn — womöglich unter vermehrter Gunst — wieder in sein Amt eingesetzt. Wie hoch ihn Sixtus schätzte, erhellt aus dem Breve vom 24. Oktober 1471, womit der Papst Spannocchi den Behörden seiner Vaterstadt empfahl, als er — sein römisches Bankgeschäft seinem Sohne überlassend — dahin zurückkehrte.[1]) Hier nun verbrachte er den Rest seiner Jahre, von den reichen Mitteln, die er in Rom erworben, den schönsten Gebrauch machend. Er liefs den Chor von S. Domenico wiederherstellen und ausschmücken und fand darin auch, nachdem er am 1. April 1477 gestorben war, seine letzte Ruhestätte.[2]) Vor allem aber war ihm daran gelegen, Ansehen und Glanz seines Geschlechtes durch den Bau eines vornehmen Palastes zu bethätigen und zu mehren.

Die früheste Nachricht von dieser seiner Absicht giebt uns ein Bericht der »Uffiziali dell' Ornato« an die Signorie vom 15. Mai 1471, sie hätten Nachricht, »che Ambruogio di Nanni Spannocchii sarebbe disposto a fare una bella casa sopra le due bottighe che sono dinanti alla casa che lui comprò da Neri di messer Neri nella strada di Camollìa di sopra all' arco de' Rossi« (also an der Stelle des heutigen Palastes) und bäten, es möge gestattet werden, von gewissen Formalitäten beim Abschlufs des Kaufvertrages abzusehen — was denn auch genehmigt wird.[3]) Den Beginn des Baues selbst hat uns sodann Allegretti durch eine Notiz seiner Chronik vom 15. März 1473 überliefert.[4]) Und endlich läfst sich noch aus einer Eingabe des Bauherrn an die Signorie vom 21. Oktober 1473 der verhältnismäfsig schnelle Fortgang der Arbeiten entnehmen. Darin bittet »Ambruogio di Nanni Spannocchi, chome essendo lui stato grande tempo fuore de la V. città, essendo ritornato, e per gratia di Dio [*con*] qualche guadagnio, deliberò per honore de la città et suo, intanto, benchè si' [*sia*] vechio, fare una chasa bella: e chosì ha dato principio«, es möge der Beschlufs der Offiziali de' Terratichi (städtische Ädilen), wonach »lo hedifitio fatto sarebbe in tutto a guastare« (zu demolieren), weil zu dem Bau eine kleine Fläche öffentlichen Grundes occupiert worden sei, rückgängig gemacht werden (was denn auch wohl geschah).[5])

[1]) Insuper dilectus filius Ambrosius Spannocchia Civis vester .... nobis propter eius virtutes ac merita plurimum carus, in praesentiarum isthuc accedit. Ea propter voluimus eum devotioni vestae, prout maiorem in modum facimus, commendare ... Quidquid in eius personam humanitatis et urbanitatis contuleritis, ita nobis acceptum erit, ac si ex gente nostra genitus esset. Von gleicher Hochschätzung zeugt der Brief, den Alfons von Kalabrien, der Sohn Königs Ferdinand von Neapel, unterm 20. April 1478 (also kaum ein Jahr nach Ambrogios Tode) an die Signorie schrieb, um ihr dessen Söhne zu empfehlen (vergl. P. Fr. Isidoro Ugurgieri, Le Pompe Sanesi, Pistoja 1649, parte I, p. 236 e segu.).

[2]) Wahrscheinlich ist auch »das schönste Ciborium, das Italien besitzt«, am genannten Orte eine Stiftung Spannocchis. Es entstand zum mindesten vor 1475, denn für dessen spätere einfachere Wiederholung in der Collegiata zu San Gimignano steht dieses Entstehungsdatum urkundlich fest (s. Baldoria, Monumenti artistici in San Gimignano im Arch. stor. dell' Arte III, 65).

[3]) Milanesi, Documenti per l' arte senese II, 345.

[4]) Adì 15 di Marzo 1472 [*st. n. 1473*] Ambruogio di Nanni Spannocchi fe' cominciare a murare el suo Palazzo su la strada a lato el Palazzo de' Salimbeni (Muratori, Rer. ital. script. vol. XXIII, coll. 775).

[5]) Borghesi e Banchi, Nuovi documenti ecc., p. 242.

Der Schöpfer seines Palastes aber war niemand geringerer als der Florentiner Architekt Giuliano da Majano! Wohl wufste man seit längerem, dafs er seine Kunst in dem benachbarten San Gimignano bethätigt hatte, indem er 1466 den Entwurf für die Erweiterung des Querschiffes und Chors der Collegiata, für die Höherlegung ihres Hauptaltars und den Bau der neuen Sakristei lieferte und zwei Jahre darauf den Plan für die Kapelle der hl. Fina ebendort entwarf.[1]) Dafs wir ihn aber auch unter die Architekten Sienas einzureihen haben, davon hat uns erst die Entdeckung Lisinis Kunde gegeben.

Bei seinen Nachforschungen im Archiv der Grafen Ruffa-Spannocchi im Kastell von Modanella stiefs der Genannte auf ein Schreiben Enea Buoninsegnis, das dieser unterm 3. August 1626 an ein damaliges Glied der Familie Spannocchi mit Namen Muzio richtet. Er teilt ihm darin zwei sein Geschlecht betreffende Auszüge aus der in seinem Besitze befindlichen handschriftlichen Chronik eines sienesischen Kürschnermeisters, namens Giorgio, mit, worin dieser die Ereignisse des Zeitraums von 1045 bis 1497 — für die letzten Jahrzehnte offenbar nach eigener Beobachtung — verzeichnet hatte. Das erste Excerpt enthält eine lange Schilderung der Festlichkeiten, die aus Anlafs der Doppelheirat der Söhne Ambrogio Spannocchis, Giulio und Antonio, am 17. Januar 1493 veranstaltet wurden. Das zweite aber giebt über die Erbauung des Palastes ihres Vaters wörtlich den folgenden Bericht:[2])

A dì 15 di marzo anno 1472 [*st. n. 1473*] principiò Ambrogio di Nanni Spannocchi u' nobile e bello palazzo di pietra bozata concie i nela strada sopra l' archo de' Rossi a lato al palazzo de' Salimbeni, ov' è una logia che oggi è del Comuno di Siena e dove sempre sta e chiamasi Monte di Pietà. Allogollo a fare a un maestro fiorentino detto Immaiano [*sic*]: e fè cavare longho la strada i fondamenti sotterra circha dieci braccia, et di poi l' empì di calcina albazzana [*balzana, calcina d' alberese, ein noch heute in Siena verwendeter Kalkmergel*] inanti stemperata e spenta detta calcina in modo che correva pel fondamento come ũ fiume; e di poi quando fu pieno fino al pari della terra che la lassò posare circha otto dì. Dipoi cominciò a murare la cornice al pari della strada, e di mano in mano vi murò sopra detti fondamenti. Aveva dei muratori con muraiola [*vielleicht = cazuola, also Maurer im Gegensatz zu den Handlangern, manovali*] più di venticinque. E le volte gittò in piano del palazzo [*zu ebener Erde wölbte er den Palast*]: fè l' imposte [*Kämpfer, Widerlager*] a tragitto [*für die Gewölbgurten*] come i fondamenti a saia [*selce, ciottoli, Schotter*] e calcina albazzana, et il capomaestro si chiamò Giuliano Del Maiano da Fiorenza, e tutti li altri maestri e manuali erano fiorentini, in modo che molti populari ne bollivano. Sollecitò detto lavoro in modo che la prima domenica di maggio che seguì, aveva vôlti tutti li archi de la tratta [*die ebenerdigen Arkadenbogen*] di detto palazzo che fu in dì S. Caterina da Siena e per S. Bernardino [*Fest des Heiligen am 20. Mai*] aveva posti sopra li archi tre filaia [*Lagen*] di pietre.

[1]) Vergl. Pecori, Storia di S. Gemignano, Firenze 1853, p. 508 und 517, sowie Baldoria, Monumenti artistici in San Gimignano im Arch. stor. dell' arte III, 36 und 56. Ob Giuliano die erstgenannten Bauten auch selbst ausgeführt habe, ist ungewifs. Für die Cappella di S. Fina ist seines Bruders Benedetto Mitarbeit sehr wahrscheinlich.

[2]) Da Lisini von seinem Funde an einer Stelle Mitteilung gemacht hat (Miscellanea storica Sanese, Siena 1895, vol. III p. 59 e 60), nach der man in den meisten cisalpinischen Büchereien vergebens suchen wird, geben wir dorther einen wörtlichen Abdruck des Chroniktextes, soweit er sich auf unser Baudenkmal bezieht.

In der Folge scheint das Tempo der Bauausführung, deren Schnelligkeit die letzten Zeilen der Chronik hervorheben, etwas verlangsamt worden zu sein. Denn in einem zweiten, weniger ausführlichen, aber immerhin beachtenswerten Zeugnis, einem Brief des Sieneser Bankiers Piero Turamini an den Florentiner Chronisten Benedetto Dei, wird der Palast zu Beginn 1476 als noch immer im Bau befindlich bezeichnet. Wir geben die bezügliche Stelle des sich sonst über Geschäftsangelegenheiten verbreitenden, bisher noch nirgends gedruckten Schreibens in folgendem wieder:

Al nome didio adj XXX di gienaro MCCCCLXXV alasanese

Amantissimo mio e chome frattello per amore ecc.

. . . . [omissis]

Anbruogio Spannocchj afatto uno notabile palazo conuna maravigliosa facciata sulla strada allato alpalazo Salimbenj e disegnato per j.° [*uno*] fiorentino e lavorali anchora, è tenuta bella chosa chostali di fj piu dj XV.ᵐ [*mila*]: papa pio amicisimo d' chostui ligioro e fello riccho.

(Archivio di Stato di Firenze, Conv. soppr., Badia di Firenze, Familiarum, vol. VI n.° 317 (nuovo) a. c. 245ᵛ.)

Wenngleich das letztere Dokument nur die florentinische Herkunft des Schöpfers unseres Denkmals ohne Nennung seines Namens überliefert, so wird bei dem durchaus glaubwürdigen Charakter des an erster Stelle mitgeteilten chronikalischen Belegs daran nicht zu zweifeln sein, dafs dies Giuliano da Majano gewesen sei. Zwar ist für ihn gerade in den Jahren der Erbauung von Palazzo Spannocchi auch sonst noch eine rege Thätigkeit — in Florenz, Faenza, Recanati — bezeugt (vergl. unseren chronologischen Prospekt im Beiheft zum vorliegenden Band des Jahrbuchs). Allein dies ist kein Grund, ihm die Leitung des Sieneser Unternehmens abzusprechen: der Meister wird eben auch hier — wie es für den Faentiner Dombau urkundlich feststeht — seinen Betrauten gehabt haben, in dessen Händen die Ausführung lag, während er selbst den Gang der Arbeiten von Zeit zu Zeit inspizierte und erforderlichenfalls persönlich in dieselben eingriff.

Es hiefse Wasser ins Meer schöpfen, wollten wir uns des langen und breiten über die Vorzüge der Schöpfung Giulianos auslassen — ist ihr doch ohne Widerrede der Ruhm des feinstempfundenen architektonischen Denkmals der Frührenaissance in Siena gesichert. Statt dessen möchte es von Interesse sein, das zeitgenössische Urteil eines so feinen Kenners mitzuteilen, wie es der litterarische Liebling Pius' II., Jacopo Ammannati-Piccolomini, war. In einem Briefe vom 17. August 1475, worin er seinem Kollegen im Kardinalskollegium, dem prachtliebenden Francesco Gonzaga, von einem Besuche in Siena berichtet, findet sich folgende Stelle:

Fui Senis. Ostendi me populo: ante eum diem civitati invisus. Ludorum suorum [*sc. urbis Senarum*] nullum praeter equorum cursus spectavi: atque hunc quidem non tam voluptatis quam visendae Ambrosianae domus studio. Ea tantae laxitatis, et molis, et magnificentiae est, ut longe superet et tuam, et meam. Exterior species Regiam profert; interior ornatus, et amplitudo a Regia nil alienum.[1])

Die Gleichstellung des Baues mit einem »Königsschlofs« ist freilich auf Rechnung humanistischer Grofssprecherei zu setzen. Denn verdient er schon in dem ausgebauten Zustande, wie er heute vor uns steht (s. Abb. 2), keineswegs diese Auszeichnung, so reichte er an ein so hochgegriffenes Vorbild in seiner ursprünglichen Anlage

[1]) Epistolae et Commentarii Jacobi Picolomini Cardinalis Papiensis. Mediolani 1506, fol. 301ᵛ.

noch viel weniger heran. Denn nur die Strafsenfront von fünf Fensterbreiten, wie wir sie heute noch vor uns haben, war vom Architekten im vollen Schmuck ihrer Gliederungen hergestellt worden; die Seitenfassade nach der jetzigen Piazza Salimbeni dagegen, die sich jetzt in mehr als doppelt so grofser Längenausdehnung als die Vorderfront den Blicken so stattlich präsentiert, hatte er als glatte Quaderwand, ohne Stockwerksgliederung und Gesimsabschlufs, blofs von den nötigen einfachsten Fensteröff-



Abb. 2
Palazzo Spannocchi in Siena, von Giuliano da Majano (jetziger Zustand)

nungen durchbrochen, belassen (s. Abb. 3). Vor ihr breitete sich — von einer auf Stockwerkshöhe emporgeführten Quadermauer sowohl gegen die Strafse als nach dem schmalen Zugang zur burgartigen Behausung, dem sogenannten »Castellare der Salimbeni«, abgeschlossen (s. Fotogr. Lombardi n.o 969) — ein viereckiger Hofraum aus, worin später im Laufe der Jahre einige Nebenbaulichkeiten aufgeführt wurden.

Nachdem nun im Jahre 1865 das unter dem Namen »Monte de' Paschi« bekannte grofse Kreditinstitut, dessen Freigebigkeit Siena nach ökonomischer und künstlerischer Seite so viel verdankt, den stattlichen Hochrenaissancepalast der Tanucci, eine Schöpfung

des Bart. Neroni, il Riccio vom Jahre 1548 angekauft und 1871 seinen Sitz aus der seit langem innegehabten Rocca de' Salimbeni dahin verlegt hatte, faſste der damalige Präsident Niccolò Piccolomini den Gedanken, den Besitz der Anstalt durch Ankauf des Spannocchipalastes zu arrondieren, dessen Seitenfassade auszubauen und durch Auflassung seines Hofraumes den bestehenden schmalen Zugang zur Rocca zu einem geräumigen quadratischen Platz zu erweitern, in der Absicht, dadurch die prächtige Gruppe der ihn umschlieſsenden Monumente zu voller Wirkung zu bringen (s. Photogr. Alinari n.º 9132). Die Aufgabe ward in die berufenen Hände des Architekten Giuseppe Partini gelegt, der in der kurzen Zeit von 1877—1882 mit dem unglaublich geringen Kostenaufwande von 343000 Lire sowohl den Prospekt der gotischen Salimbeniburg im Fond des Platzes als auch die Seitenfront des Palazzo Spannocchi mit ungemein feinem Nachempfinden der ursprünglichen Konzeption beider Denkmale ausbaute und so seine Vaterstadt um ein höchst sympathisches Architekturbild bereicherte, das durch die in der Mitte des Platzes von vornehm einfachem Sockel herabsehende Statue des Nationalökonomen Abate Bandini einen durchaus befriedigenden Zusammenschluſs erhält.[1])

* * *

Hat Giulianos Spannocchipalast durch ihn oder andere in Siena Nachfolge gefunden? So lautet die Frage, die wir uns noch vorlegen müssen und, so gut es geht, zum Schluſs beantworten wollen.

Einen Bau, in dem sich das unmittelbare Vorbild des genannten Monuments mit voller Evidenz enthüllen würde, hat Siena nicht aufzuweisen. Doch besitzt es zwei Paläste, deren Stil — unzweifelhaft auf Florenz weisend — manche Analogie mit jenem Denkmal verrät und die jedenfalls unter dessen Einfluſs, wo nicht durch Giuliano selbst, entstanden. Der eine ist Palazzo Del Vecchio (auch Accarigi genannt, jetzt Donati & Ferri), am Corso Cavour neben dem mächtigen Tolomeipalast gelegen (s. Abb. 4). Obwohl Allegretti seinen Baubeginn mit dem 28. Mai 1472, also ein Jahr vor dem des Palazzo Spannocchi, verzeichnet,[2]) so schlieſst das die Möglichkeit nicht aus, daſs zum mindesten für das Hauptgeschoſs die Disposition des letzteren als Muster gedient haben könne. Es bedarf dazu bloſs der Annahme einer momentanen Stockung im Baufortgang. Seinen durchaus florentinischen Stilcharakter (den er einzig und allein nur noch mit dem gleich zu besprechenden zweiten Palast teilt) offenbart aufs deutlichste ein Vergleich mit dem durch Palla Strozzi und seine Söhne erbauten sogenannten Palazzo dello Strozzino in Florenz, auf Piazza delle Cipolle, schräg gegenüber der Rückseite vom Palazzo Strozzi, gelegen. Es hätte dazu nicht erst der Anbringung

[1]) Die eigentlichen Bauarbeiten wurden 1883—1887 durch die Dekorierung der Innenräume ergänzt, was eine Ausgabe von weiteren 132000 Lire mit sich brachte, und fanden 1895—1900 ihren Abschluſs in der Ausstattung des groſsen Sitzungssaales im Palazzo Tanucci mit Holzskulptur und Intarsiagetäfel — alles nach Entwürfen Partinis, dem es leider nicht vergönnt war, die Vollendung seines Werkes zu erleben, da er 1896 starb. Palazzo Spannocchi beherbergt jetzt bekanntlich das Post- und Telegraphenamt sowie die Handelskammer. — Die vorstehenden Daten sind einem der Bände der monumentalen Publikation entnommen, die das Institut über seine Organisation, sein Wirken, seine Geschichte seit 1891 herausgiebt (Il Monte dei Paschi di Siena. Sommario di notizie storiche e statistiche. Siena 1900 a p. 194, 249 e segu.).

[2]) E a dì 28 di Maggio [*1472*] Sano d'Angiolo del Vecchio cominciò a far murare il primo filo delle pietre del suo Palazzo apresso il Palazzo de' Tolomei, e fu' le pietre bozzate piane (Muratori, Rer. ital. scriptores, vol. XXIII, col. 774).



Abb. 3
Palazzo Spannocchi in Siena (ursprünglicher Zustand)

des florentinischen Giglio in den Bogenzwickeln der gekuppelten Fenster des Obergeschosses bedurft — wohl als Zeichen der florentinischen Abstammung des Baumeisters, denn die Familie des Bauherrn war in Siena alteingesessen und hatte nichts mit Florenz zu thun. Die saloppere Ausführung des Mauerwerks in nicht durchweg gleich hohen Schichten, kleineren Quadern und unregelmäfsiger Bearbeitung ihrer Bossen erklärt sich durch die gröfsere Anspruchslosigkeit des Baues und die Beschränktheit der verwendbaren Mittel im Entgegenhalt zum Prachtstück des Palazzo Spannocchi. Aber die Stockwerksgurten zeigen fast kongruente Bildung, die Fenster gleiche Gestaltung — letztere allerdings wieder ohne die reiche Profilierung am Spannocchipalast.

Ähnlich verhält es sich mit dem Palazzo di S. Galgano, auch del Refugio genannt (in Via Romana N.° 29), für den die Absicht, ihn nach dem Vorbild von Palazzo Spannocchi aufzubauen, sogar urkundlich bezeugt ist (s. Abb. 5). Seine Entstehung verdankt er den Mönchen der zum Territorium der Stadt Siena gehörenden, heute in Ruinen liegenden Vallombrosanerabtei S. Galgano.[1]) Es liegt darüber ein Bericht der »Quattro Provveditori della Biccherna« an die Signorie vom 24. Januar 1474 vor, worin die Absicht der Mönche kundgegeben wird, an der in Rede stehenden Stelle »un casamento

[1]) 1593 ging er in den Besitz des Conservatorio del Refugio über, einem Konvikt für alleinstehende Töchter, das, 1783 in ein Erziehungsinstitut für adelige Fräulein umgewandelt, seither als solches unter der Leitung von geistlichen Schwestern, den Oblate del Refugio, fortbesteht (s. Siena e il suo territorio. Siena 1862, p. 410).

con sei porti [*sic, für Arkaden*] e due finestrati [*zweigeschossig*] con una loggia in colonne d' un pezo alte braccia sei [*offene Loggia als oberer Abschlufs*], con bellissimo lavoro a pietre lavorate, quasi in quella forma che è il palazzo e casamento d'Ambruogio Spannocchi dal canto di fuore« [*an der Fassade*] zu errichten. Da die Biegung der Strafse die Besitznahme eines Streifens davon für den Neubau nötig macht, bitten sie um Gewährung der Erlaubnis dazu, und zwar mit möglichster Beschleunigung, »perchè essendo tutto el lavorio in puncto, vorrebbero dar principio al decto casamento«.[1]) Ohne Zweifel wurde die gewünschte Bewilligung erteilt, denn am 31. Mai des gleichen Jahres werden die Mönche mit der Bitte vorstellig, nachdem sie »ànno cominzato uno palazzo apresso a la Maddalena [*die Kirche dieses Namens in Nachbarschaft des Palastes*] e adatarlo per habitatione a due cittadini, e loro sperando essare assai mancho [*poca*] spesa: e ora la spesa è molto più che duplicata perchè .... la faccia di pietra costa fior. 650« — möge ihnen Befreiung von jeglicher Abgabe für die zum Bau erforderlichen Materialien zugestanden werden.[2])



Abb. 4
Palazzo Del Vecchio in Siena

Wenn auch jene oben kundgegebene Absicht betreffs der Nachahmung des zur selben Zeit in vollem Bau begriffenen Palazzo Spannochi bei der Ausführung nur in sehr bedingtem Mafse verwirklicht wurde, so bezeugt ihre Fassung doch klar, dafs die Bauherren sich bewufst waren, einer bis dahin in Siena nicht gebräuchlichen Stilweise zu folgen. In der That zeigt auch ihre Fassade, wie

[1]) Milanesi, Documenti, ecc. II, 353.
[2]) Borghesi e Banchi, Nuovi Documenti ecc., p. 245.

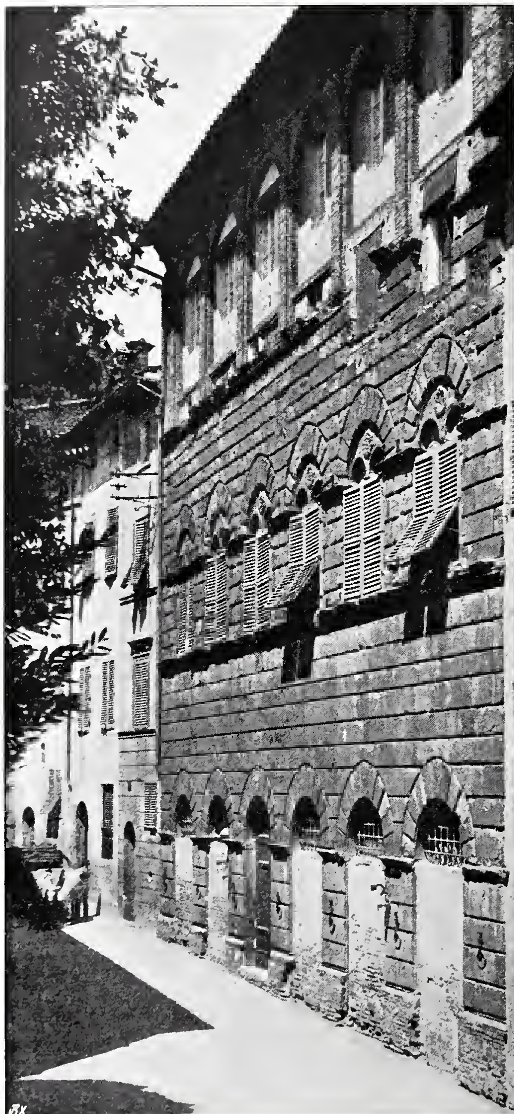


Abb. 5
Palazzo di S. Galgano in Siena

Palazzo Del Vecchio, wieder ein Kompromifs zwischen dem Palazzo dello Strozzino und Palazzo Spannocchi, wobei — was ihre einfachere Ausführung betrifft — dieselben Erwägungen gelten möchten, auf die wir bei Palazzo Del Vecchio geführt wurden. Ja, wir haben dafür, dafs den guten Mönchen die Mittel während des Baues ausgingen, einen direkten Beweis in der Thatsache, dafs sie ihr Vorhaben, dem Palast zwei Stockwerke zu geben, nicht ausführen konnten. Denn das jetzige oberste Geschofs, dessen Formen zum Übrigen durchaus nicht passen und die ästhetische Wirkung des Baues sehr beeinträchtigen, wurde erst viel später, wohl damals, als er zum Conservatorio del Refugio adaptiert ward, aufgesetzt. Leider hat er auch in seinen ursprünglichen Teilen gelitten. Der tuffartige Kalkstein, der bei seiner Errichtung in Verwendung kam, ist durch Frost und Wetter sehr stark mitgenommen worden, die Gliederungen sind durch Verwitterung in völlig ruinösen Zustand geraten.

Als Ergebnis der vorstehenden Erwägungen wäre daher auszusprechen, dafs beide fraglichen Bauten unter florentinischem Einflufs konzipiert wurden und dafs es nicht ausgeschlossen sei, Giuliano da Majano habe die Entwürfe dazu geliefert, wenn dann auch die Ausführung in die Hände von einheimischen Kräften gelegt wurde.

Und hier möchten wir nochmals mit einigen Worten auf Palazzo dello Strozzino zurückkommen. Schon im Steuereinbekenntnis Palla Strozzis vom Jahre 1451 schliefst das Verzeichnis einer Anzahl von Häusern sowie eines öffentlichen Platzes (piazza Marmora) und einiger Strafsenareale, deren Ankauf mit dem Jahre 1440 begann und die sämtlich um Piazza degli Strozzi herum lagen, mit der Bemerkung: »Tutte le sopradette case chi' o [*ho*] scritte nella faccia di là, per insino a qui conperate, si sono incorporate e recate a uso della casa della mia abitazione« — eine Angabe, die der Katasterbeamte mit der Randbemerkung bestätigt: »tutte le sottoscritte

chase di sotto s' acchonciano per suo [*d. h. Palla Strozzis*] abitare, perche vidde Nicholo di Ciennj tutte essere disfatte per farne una per suo abitare«. Pallas Söhne Agnolo und Carlo erklären sodann in ihrer Portata von 1457 nach Aufzählung der in Rede stehenden sowie einiger anderer, seither dazu erworbener Häuser und Gründe: »Tutte le sopradette choxe [*cose*] sono entrate e inchiuse nella chassa [*casa*] della nostra abitatione chome chiaramente visi mostrerà e farà tochare chon mano. Le qualj sono qui di sopra e djrimpetto loghate insieme.« Und endlich heifst es im Steuereinbekenntnis der beiden Brüder vom Jahre 1469 nach Aufzählung der Haus- und Grundankäufe aus den beiden vorhergehenden Fassionen: »E più ò conprato del Chomune di Firenze la piazza Marmora et chiassi et parte via: le quali insieme colle sopradette case e casolari comprati tuttj si sono muratj nella casa della nostra abitazione e parte fattone piazze e parte corte e parte per abitazione.«[1]) Also schon 1451 waren die Vorbereitungen für den Neubau des Palazzo dello Strozzino getroffen, ja, derselbe wahrscheinlich schon in Angriff genommen; 1469 aber war er in der Gestalt, wie er heute dasteht, aufgeführt. Hierdurch ist der Zeitraum, in dem er entstand, für die Jahre zwischen 1451 und 1469 bestimmt.

Die Tradition schreibt ihn Michelozzo zu,[2]) und ein genauerer Vergleich mit dessen 1444 begonnenem Palazzo Medici kann ihr nicht unrecht geben.[3]) Bei beiden die gleiche Behandlung der Rustika am Erdgeschofs; die ganz identische Gestaltung der Gurte zwischen diesem und dem ersten Stockwerk (mit den ungewöhnlich in die Länge gezogenen Zahnschnitten); gleiche Behandlung der Quadern in Schichtung, Fügung und Flächenbearbeitung; gleiche Anlage und Durchbildung der Fenster im ersten Geschofs; gleicher Gesimsabschlufs desselben gegen den zweiten Stock, welch letzterer offenbar auch beim Strozzinopalast beabsichtigt war, aber nicht aufgeführt wurde (der jetzige Halbstock ist modernen Ursprungs). Indessen machen sich bei genauerer Prüfung in der Ausführung doch zwei Hände bemerkbar. Abgesehen von den drei Rundbogenthüren im Erdgeschofs, die nachträglich in die Rustikamauer eingebrochen sind, zeigen die Kapitelle der Hofarkaden nicht die bekannten Formen Michelozzos, und die delikate Ausführung des Oberstockes verrät einen anderen Meister. Vollends die schwungvolle Konsole, an der das prächtige Wappenschild in der Mitte der Oberwand aufgehängt ist, gehört nun und nimmermehr Michelozzo an. Sollte für alles dies nicht die Teilnahme Giulianos da Majano angenommen werden können?[4])

[1]) Archivio di Stato di Firenze, Portate al Catasto, S. Maria Novella, Lion rosso: 1451 filza 707 (verde) a c. 351; 1457 f. 816 (verde) N.o 51 (Paginierung fehlt); 1469 (Campione del Catasto) f. 919 (verde) a c. 39.

[2]) Fantozzi, Nuova Guida di Firenze. 1842, p. 581. Der Palast ist jüngst in den Besitz der Stadt übergegangen, die ihn für Schulzwecke zu verwenden beabsichtigt. Hoffentlich erfährt er vorher eine Restaurierung; namentlich der Arkadenhof ist ihrer dringend bedürftig.

[3]) Der Nachweis dieses Datums wird Dr. Warburg verdankt. Er fand es in dem zwischen 1482 und 1485 geschriebenen Zibaldone di Gianozzo di Bernardo Salviati (Cod. Magliab. II, IX, 42). Dort lautet die betreffende, offenbar aus einer älteren Vorlage übernommene Aufzeichnung: Nell' anno 1444 si cominciò a murare la chasa di Chosimo de Medici. Im Jahre 1459 war der Bau aufsen und innen jedenfalls vollendet (s. Gaye I, 191).

[4]) Es gereicht uns zu besonderer Befriedigung, dafs wir uns mit dieser Ansicht in Übereinstimmung mit einem der besten Kenner der Renaissancebaukunst befinden. H. von Geymüller schreibt uns mit Bezug auf Palazzo Strozzino: Das ganze obere Geschofs und der Hof sind von anderen Meistern als das Erdgeschofs; auch die drei Rundbogenthüren des Erdgeschosses sind in die ältere Rustika eingebrochen. Es wäre somit Raum für Michelozzo und Giuliano da Majano.

Dafs wir ihn in der Architektur als Schüler Michelozzos anzusehen haben, unterliegt kaum noch der Diskussion, nachdem seine Autorschaft für Palazzo Spannocchi gesichert ist. Ebensowenig stellen sich obiger Annahme chronologische Hindernisse entgegen. Als Michelozzo um 1460 Florenz für längere Zeit verliefs (bis mindestens 1465 ist er in Mailand, Ragusa, Schio beschäftigt), mag er die Weiterführung des auf Stockwerkshöhe gediehenen Baues von Palazzo Strozzino Giuliano anvertraut haben, der sich hier somit als Architekt die Sporen verdient hätte; zum mindesten ist eine frühere Bethätigung von ihm als solcher nicht nachzuweisen. Zwanglos würde sich dann auch nach chronologischer Richtung hin der Ring um die besprochenen Sieneser Bauten und um den Strozzinopalast schliefsen.

JÖRG BREU ALS ILLUSTRATOR DER RATDOLTSCHEN OFFIZIN. NACHTRAG[1])

VON CAMPBELL DODGSON

Einige Stellen in meinem vor drei Jahren erschienenen Aufsatz über die Thätigkeit Jörg Breus als Illustrator der liturgischen Drucke Erhard Ratdolts bedürfen der Korrigierung, und zwar vor allem die Behauptung (S. 210), dafs sich diese Thätigkeit nicht über das Jahr 1516 hinaus erstreckte. Auf der Rückseite des Titels eines verspäteten Erzeugnisses der Ratdoltschen Offizin, vom Jahre 1522,[2]) steht nämlich ein kleiner, hier in der Originalgröfse (87:58 mm) abgebildeter Holzschnitt, der die unverkennbaren Merkmale des Stiles unseres Künstlers trägt. Zwei kindliche Engel mit launigen Gesichtern halten vor einem Rundbogen die Wappenschilde des Augsburger Bistums und des Bischofs, Christoph von Stadion (1517—1543), aufrecht. Vor den beiden Schilden liegt auf dem Pflaster ein Lamm mit zusammengebundenen Beinen. Oben die Jahreszahl 1522. Der Schnitt ist nicht so fein, wie bei den Illustrationen des Konstanzer Breviers von 1516; doch bleibt die Bewegung der kleinen Schildhalter trotz der mangelhaften Ausführung vorzüglich.

Der Holzschnitt wurde schon einmal reproduziert, und zwar als Exlibris Christophs von Stadion, in der Zeitschrift für Bücherzeichen, 1896 (VI, 78).[3]) Von Eisenhart giebt an, dafs Christoph »in sämtliche Druckschriften, welche in seinem Auftrage oder auf seine Veranlassung erschienen, erwähntes Blättchen einheften (nicht einkleben)« liefs. »Dasselbe ist somit kein Exlibris im engeren Sinne, ist aber doch, gleich den Memorienblättern, mit denen es aufs engste verwandt ist, den Bücherzeichen beizuzählen«. Wie mir Herr Dr. Ruefs in Augsburg gütigst mitteilt, befinden sich sowohl in der Kreis- und Stadtbibliothek wie in der Bischöflichen Bibliothek zu Augsburg

---

[1]) Vergl. Jahrbuch 1900, XXI, 192.

[2]) Diurnale scd'm Ritum ec-|clesie Augusteñ. partis | estiualis de tempore | et de sanctis: vna | cum Psalterio | et Com-|muni (alles rot). Am Ende (Fol. 48, ebenfalls rot): Finit diurnale pro ritu chori Augusteñ. | ecclesie ordinatū: accurata vigilantia casti|gatum Auguste vindelicorū. Anno a par-|tu virginis salutifero: Milesimo quingen|tesimo vicesimosecundo. 12º. Der Name Erhard Ratdolts steht im bischöflichen Erlafs dem Holzschnitt gegenüber. Das seltene Buch ist im 154. Katalog Quaritchs (Bibliotheca Liturgica, Nr. 120) beschrieben. Herr Quaritch hatte die Güte, mir das Werk zu leihen und die Reproduktion des Holzschnittes zu gestatten.

[3]) Beiläufig bemerke ich, dafs auch die beiden Holzschnitte Breus von 1504 und 1516 mit dem bischöflichen Konstanzer Wappen in derselben Zeitschrift (V, 96. 98) abgebildet sind.

keine Bücher, welche die Annahme bestätigen, der Holzschnitt habe als Exlibris gedient. Allem Anschein nach wurde er 1522 eigens zur Illustration des kleinen Diurnale geschnitten, zu dessen Format er genau pafst, und auch nicht anderswo verwendet.

S. 196 Anm. 1 erwähnte ich nach Angabe des Herrn W. H. J. Weale das (von Erhard) für Georg Ratdolt in Augsburg 1520 gedruckte Breviarium Curiense. Ein Exemplar dieses schönen Werkes tauchte 1902 bei einer Versteigerung in London auf und wurde von der Bibliothek des Britischen Museums erstanden. Die Holzschnitte, welche sämtlich von Springinklee herrühren, habe ich an anderer Stelle[1]) ausführlich beschrieben. Es fällt ins Auge, dafs der Holzschnitt des Direktorium von demselben Meister herrührt; meine frühere Taufe auf Schäufelein ist daher hinfällig. Nicht minder hinfällig ist die an und für sich sehr plausible Annahme (S. 208), dafs der erste Zustand von Schreiber 2022, mit dem Datum 1499, von der 1499 gedruckten Ausgabe des Breviarium Constantiense, Hain 3830, herstamme. Ich hatte im Herbste 1902 eine Gelegenheit, das ganz komplette Genfer Exemplar zu untersuchen, welches als einzigen Bilderschmuck figürliche Initialen enthält, die man als schöne Erzeugnisse der Spätgotik betrachten mufs, mit denen der Stil des neuen Zeichners in keiner Verbindung steht. Wenn nicht zu diesem Brevier gehörig, so dürfte der Holzschnitt das einzige Überbleibsel einer nicht mehr bekannten Ausgabe des Konstanzer Missale bilden, die im selben Jahr erschienen wäre. Es kann sehr leicht passieren, dafs ein glatt verbrauchtes Mefsbuch so ganz von der Welt verschwindet.



Jörg Breu
Wappen Christophs von Stadion,
Bischofs von Augsburg
Holzschnitt im Diurnale Augustense, 1522

Ein ganzer Abschnitt meines Artikels (C. Unbeglaubigte Blätter, S. 203—209) hätte, streng genommen, nicht an jener Stelle erscheinen sollen. Wenn ich mich noch getrost freuen kann, dafs ich diese interessante Gruppe Augsburger Illustrationen zum ersten Male vollständig beschrieben und dadurch die Aufmerksamkeit eines berufeneren Kenners darauf gelenkt habe, so mufs ich doch bekennen, dafs sich die Zuweisung der betreffenden Blätter an Breu nach den überzeugenden Beweisführungen Dörnhöffers[2]) nicht aufrecht erhalten läfst. Nach längerem, im Artikel selbst ersichtlichem Schwanken wurde ich endlich durch die scheinbare Zusammengehörigkeit der beiden Initialen T verleitet, Holzschnitte, in denen ich den Stil Burgkmairs halbwegs erkannte (vergl.

[1]) Mitteil. der Gesellschaft für vervielf. Kunst, 1902, S. 77.

[2]) Über Burgkmair und Dürer (Beiträge zur Kunstgeschichte, Franz Wickhoff gewidmet, Wien 1903, S. 114—120).

S. 203) schliefslich Breu zuzuschreiben. Ich zögere nicht mehr, der Ansicht Dörnhöffers beizupflichten, dafs alles von Burgkmair herrührt, bis auf die kleinere Initiale (S. 204), welche stets in Verbindung mit dem Breuschen Kanonbild vorkommt und gleich diesem von Breu gezeichnet wurde. Der am Schlusse des Abschnittes (S. 210) beschriebene und im Lichtdruck abgebildete Brigittinerholzschnitt wurde, wie ich noch denke, richtig auf Breu getauft. Die übrigen Holzschnitte sind, wie Dörnhöffer mit scharfem Blick erkannt hat, in der Entwickelung Burgkmairs, wo sie eine Lücke ausfüllen, sehr gut einzureihen. Derselbe Künstler hat auch den Kopf des Johannes auf dem Kanonbild Jörg Breus korrigiert (S. 193, Abb. 2), wie er auch gewagt hat, die Köpfe auf einem Widmungsbilde Albrecht Dürers etwa zwei Jahre nach dessen Erscheinen zu korrigieren.[1])

[1]) Vergl. die Abbildungen bei Dörnhöffer, a. a. O. S. 112, 113.

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



BEIHEFT

ZUM

VIERUNDZWANZIGSTEN BAND

BERLIN 1903

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

Herausgeber: W. BODE, F. LIPPMANN, H. v. TSCHUDI, H. WÖLFFLIN

Redakteur: FERD. LABAN

INHALT

ARCHIVALISCHE BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER VENEZIANISCHEN MALEREI

VON GUSTAV LUDWIG

DIE BERGAMASKEN IN VENEDIG

Nach mannigfachen wechselvollen Kämpfen der benachbarten Machthaber gelangte Bergamo im Jahre 1427 in den endgültigen Besitz der Republik und wurde von nun an Venedig die Metropole, nach welcher die tüchtige und fleifsige Bevölkerung der armen Gebirgsthäler strömte, um sich dort einen auskömmlicheren Lebensunterhalt zu suchen, darunter auch Künstler. Merkwürdig fruchtbar war besonders das Brembothal in der Produktion von zahlreichen Malerfamilien, während aus dem Thal des Serio viele Bildhauer und Architekten stammten, nach dem damaligen bescheidenen Sprachgebrauch *tagliapietre* und *mureri* genannt.

Bei dem Studium der Genealogien und Biographien dieser Künstlerfamilien zeigen sich manche Besonderheiten. So sind sie oft, wie die bergamaskischen Familien überhaupt, aufserordentlich kinderreich, so sehr, dafs die am häufigsten üblichen Namen nicht mehr ausreichen, um die Einzelnen zu unterscheiden; man mufs daher zu Beinamen, »sopranomi«, seine Hülfe nehmen. Auf diese Weise entstehen nun wieder neue Familiennamen, indem der ursprüngliche Stammname in Wegfall kommt und der Sopranome an seine Stelle tritt. Während wir in Venedig ein regelmäfsiges Alternieren der Namen der ältesten Söhne finden, so dafs also der Enkel wieder so heifst wie der Grofsvater, sehen wir, dafs im Bergamaskischen durch viele Generationen der gleiche Name vom Vater auf den ältesten Sohn übergeht, z. B. Giovanni di Giovanni di un altro Giovanni u. s. w. — Um nun eine gewisse Unterscheidung möglich zu machen, mufs man sich der Kosenamen bedienen Zanetto, Zuanin u. s. w.

In London, wo man beobachtet hat, dafs sich die Bergschotten in der grofsen fremden Stadt je nach dem Thal, aus dem sie kamen, eng aneinanderschliefsen und sich mit Rat und That beistehen, bezeichnet man diesen Charakterzug mit dem Ausdruck *clanishness* von *clan*, der Gauverband. Eine ähnliche Erscheinung können wir auch bei den bergamaskischen Gebirgsbewohnern in Venedig beobachten, wo sie sich zunächst räumlich aneinander schliefsen. Wenn sie nicht aus Geschäftsrücksichten genötigt sind, am Rialto zu wohnen, so scharen sie sich in der Pfarrei San Cassiano und Santa Mater Domini zusammen. So treffen sich dort die Landsleute in den Ateliers bergamaskischer Künstler zum Abschlufs ihrer Rechtsgeschäfte; wird nun gar einer von ihnen Notar, so kann er sicher sein, alle seine Landsleute zu Kunden zu bekommen. Für den Forscher hat diese Eigentümlichkeit besondere Vorteile; stöfst

man z. B. auf einen bergamaskischen Notar — ich nenne Diotisalvi Benzon, von dem sich 14 Bände Akten erhalten haben —, so darf man darauf rechnen, in seinen Akten das reichste Material über die venezianischen und heimatlichen Verhältnisse der Bergamasken zu finden. Kommt man in das bergamaskische Gebirgsland, so findet man nicht nur auf den Gräbern der Kirchhöfe die wohlbekannten Namen wieder, sondern man wird auch die erfreuliche Entdeckung machen, dafs die meisten dieser Familien immer noch an ihren alten Stammsitzen ansässig sind.

Da die bergamaskischen Maler, wenn sie einmal nach Venedig gekommen waren, in der Regel nicht wieder nach der Heimat zurückkehrten, sondern in der Hauptstadt eine neue Familie gründeten und Landsleute als Schüler um sich sammelten, so findet man, wie schon CROWE und CAVALCASELLE andeuten, im venezianischen Staatsarchiv mehr Auskunft über sie als in Bergamo. Nur Andrea Previtali macht in dieser Beziehung eine Ausnahme. Da die Landsleute in der Heimat ihre Verwandten in Venedig mit Bestellungen für ihre Dorfkirchen versahen, so finden wir selbstverständlich häufig in den Gebirgsthälern Altarbilder, die ohne Zweifel in Venedig gemalt wurden und mit den reich entwickelten Transportmitteln der stark frequentierten Handelsstrafsen nach der Heimat befördert worden sind. Keinesfalls ist es nötig, in solchen Fällen anzunehmen, der Maler sei in die Heimat zurückgekehrt und habe dort das Werk ausgeführt.

Überblickt man den Lebenslauf dieser bergamaskischen Maler im allgemeinen, so fühlt man sich bewogen, die Frage aufzuwerfen, ob man überhaupt von einer bergamaskischen Malerschule sprechen darf. Denn die meisten dieser Maler kamen in ganz jungen Jahren nach Venedig und haben gewifs keinerlei von den lokalen bergamaskischen Malern erlernte Kunstfertigkeiten mitgebracht, ihr ganzes Können verdanken sie ohne Zweifel nur venezianischen Werkstätten. Aber trotzdem haben diese Maler etwas Gemeinsames, das eine Rasseneigentümlichkeit dieser tüchtigen Gebirgsbewohner darstellt. Sie sind durchweg gute Techniker und gute Koloristen, und wenn auch der geistige Gehalt der meisten ihrer Gemälde gleich Null ist, so sind sie in ihrer naiven, derben Auffassung, in ihrer Anspruchslosigkeit und Ehrlichkeit nicht unerfreulich und erwecken ihren bäuerischen Bildern angenehme Ideenassoziationen von Erinnerungen an die frischen Hochgebirgsthäler ihrer schönen Heimat und deren lieblich gelegenen kleinen Dorfkirchen.

DIE SANTA CROCE

Die mit dem Beinamen Santa Croce gekennzeichneten Maler gehören nicht einer Familie an, der Zusatz bedeutet vielmehr ihren Abkunftsort. Auf einer Karte des Brembothales wird man heute freilich ein Dorf Santa Croce bei Bergamo vergeblich suchen. Die Kirche della Santa Croce steht allerdings heute noch, die in deren Nähe befindlichen Häusergruppen werden aber jetzt Piazzo alto und Piazzo basso genannt, sie liegen hoch auf dem steilen Gebirge über dem linken Ufer des Brembo, ungefähr dem Kurort S. Pellegrino gegenüber. Spätere, in Venedig geborene Generationen dieser Malerfamilien nannten sich mit dem Zunamen Santa Croce ohne die Partikel »da«.

FRANCESCO DI SIMONE DA SANTA CROCE

Der älteste Maler dieses Namens ist Francesco da Santa Croce, Sohn des Simon. Von ihm kennen wir jetzt vier bezeichnete Bilder. Das älteste bekannte Werk ist die mit 1504 datierte Verkündigung, früher in Spino, jetzt in der Akademie Carrara in

Bergamo. Aufserdem findet sich eine mit Francesco de Simon de Santa Croce bezeichnete, und mit 1506 datierte Altartafel von Leprenno in der Casa Piccinelli zu Bergamo. Sein bekanntestes Werk ist das aus S. Maria degli Angeli in Murano stammende Altarbild, auf dem er sich Schüler des Giovanni Bellini nennt. Dieses Bild, welches das Datum 1507 trägt, befindet sich jetzt in S. Pietro Martire in Murano. Dann haben wir noch ein kleineres bezeichnetes, aber undatiertes Bild in dem Berliner Museum, in dem er sich mehr an Mantegna anlehnt.

Archivalisch finden wir folgendes über ihn. Wir kennen zunächst seinen Heiratskontrakt vom Jahre 1492:

»Die 31 Luio 1492 in Venetia. Cum il nome sia de Dio et dela sua glorio»sissima verzene madre Maria et del Spirito Sancto et per bona ventura: el se contraze »solemniter matrimonio per verba de presenti per et tra lo egregio homo ser *Fran»cesco da Santa Croxe de ser Simon* sposo da una parte, et la honestissima madona »*Lucia Trivisan* fiola che fo del quondam ser Alvise et sorella del prudente homo ser »Vetor Trivisan coltrer del confin de San Pantalon, sposa da l' altra parte. Et prima »el dito ser *Francesco da Santa Croce* sposo in presentia del prefato ser *Simon suo »padre* et de sua voluntà et consentimento per verba de presenti tuol et accepta la pre»dicta madona Lucia Trivisan per sua sposa et domina . . . .

»Actum Venetiis in contrata Sancti Cassiani in domo habitationis domini Christo»phori Bonacussi presentibus dominis magistro Germano ordinis Minorum, ser Fran»cisco de Nasijs quondam domini Hieronimi de Padua et aliis.

»(Venezia — Arch.º Stato. — Proprio — Vadimonii R.º 10. c.ᵉ 51.)«

Da der Künstler wahrscheinlich seine Lehrjahre bei Giovanni Bellini schon hinter sich hatte, als er heiratete, müssen wir annehmen, dafs er schon einige Jahre früher nach Venedig gekommen war. Er wohnte damals schon in S. Cassian, wo er auch starb. Wahrscheinlich hat er Venedig nicht wieder verlassen, sondern von hier aus seine Bilder in die heimatlichen Dörfer geschickt, da wir auf der Annunciata von Spino die Lagunen anschaulich dargestellt sehen.

Die einzige weitere Nachricht über ihn bietet sein Testament vom 28. Oktober 1508:

»Ego *Franciscus* quondam ser *Simonis* de *Sancta Cruce*, pictor, de confinio Sancti »Cassiani Venetiarum, sanus omnipotentis Dei gratia mente et intellectu licet corpore »languens, ... ad me vocare feci Petrum de Imprestitis Venetiarum Notarium, »ipsumque rogavi ut hoc meum scriberet testamentum . . . . . .

»Commissarios vero, et hujus mei testamenti exequtores instituo, ordino, et esse »volo *Luciam* uxorem meam dilectissimam, ser *Albertum* quondam ser *Johannis* mer»catorem vinorum germanum meum, et ser *Gregorium* dictum *Palladinum* de *Uprandis* »de Sancta Cruce, qui quidem uxor et germanus mei in hac civitate Venetiarum, dictus »vero ser *Gregorius Bergomi*, prout hic inferius ordinavero, fideliter exequantur. . . . .

»Item volo celebrari in ecclesia *Sancte Crucis Vallis Brembane* episcopatus Ber»gomi septimam, trigesimum et annuale pro anima mea . . . . . .

»Item lego consortio misericordie Sancte Crucis predicte duas perticas terre . . . . .

»Item lego *Urse filie mee naturali* ducatos triginta auri pro eius maritare seu »monacare: Item volo et ordino quod *Baldessar* similiter *filius meus naturalis*, et »frater dicte Urse tempore obitus mei induatur de bonis meis pannis . . . .

»Item lego *Francesco Ritio* filio ser *Bernardi* q.ᵃᵐ *ser Johannis de Vechis de »Sancta Cruce penellos, lapides super quibus teruntur colores, designia et omnia alia »instrumenta artis picture, que tempore obitus mei habere reperiar, ut habeat causam »perseverandi et sucedendi* in *arte predicta*, et etiam ut oret deum pro anima mea . . . . .

»Item declaro qualiter omnino interesse volui pro teste huic meo testamento pre- »fatum Ser *Bernardum* quondam ser Johannis del Vechio esto quod videretur non »posse esse testem ob legatum predictum per me dicto Francisco eius filio factum; — »Item dimitto *Lucie* nepti mee filie *Johannis Pauli* fratris mei que moram trahit Ber- »gomi apud prefatam novercam meam ducatum unum auri in signum amoris et cari- »tatis. Preterea ecc.

»Io *Bernardo* fo del condam *Ser Zuane del Vegio* da Santa Chruoxe testimonio »zurado e pregado scripse de mia man propria.

»Io *Franzescho* fo del condam *ser Zuane dal Vegio* de Santa Chruoxe testimonio »zurado e pregado scripse de mia man propia.

»(A tergo) Testamentum ser Francisci de Sancta Cruce pictoris de confinio Sancti »Cassiani Venetiarum rogatum et scriptum per me Petrum de Imprestitis Venetiarum »notarium.

»(Venezia. Arch.º di Stato. Sezione Notarile. Testa.ti in Atti Imprestidi [de] »Pietro B.ª 585. N. 21).«

In diesem Testament hinterläfst er also all sein Malgeräte dem Francesco Rizzo, den wir als seinen Schüler kennen lernen; verwandt scheint er dagegen nicht mit ihm gewesen zu sein. Am 4. November 1508 war der Künstler schon verstorben, denn an diesem Tage begiebt sich seine Witwe Lucia zu den Richtern des Magistrato del Proprio, um sich ihre Mitgift zu sichern. (Proprio — Vadimoni. R.º 10. c.e 51.)

FRANCESCO RIZZO DA SANTA CROCE

Mit seinem vollen Namen heifst dieser Maler Francesco de' Vecchi, detto Galizzi di Bernardo da Santa Croce, mit dem Beinamen Rizzo, wahrscheinlich weil er gelocktes Haupthaar hatte. Dies ist der einzige Maler der Santa Croce-Gruppe, der den Anspruch auf den Namen Rizzo hat; von einem Familiennamen Rizzo kann keine Rede sein. Künstlerisch ist seine Abstammung von Francesco di Simone da Santa Croce, mit dem er bisher immer zusammengeworfen wurde, unverkennbar, doch ist er in der Zeichnung roher, im Kolorit feuriger.

Die mit Franciscus Rizus oder Rizo von ihm bezeichneten Bilder sind die folgenden:

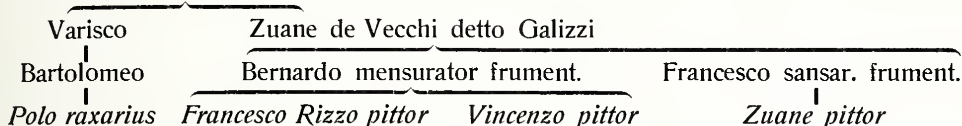
Mit 1513 datiert ist das »Noli me tangere« in der Akademie in Venedig. Die Jahreszahl 1518 tragen die Bruchstücke einer Ancona in Serinalta, die Crowe und Cavalcaselle nicht beschreiben: zwei Flügelbilder, links St. Peter, rechts Johannes der Täufer, das Mittelbild, welches eine hl. Helena gewesen sein soll, fehlt jetzt, es ist aber noch eine kleine Cimasa mit einer Pietà erhalten, die das Werk einst gekrönt haben mag.

Mit 1519 war eine Altartafel in S. Cristoforo di Murano datiert, die unter der napoleonischen Herrschaft in die Bilderdepots gelangt, seither aber verschollen ist, sie stellte dar St. Nikolaus, St. Antonio Abate und S. Caterina. Mit 1529 datiert ist eine Madonna von Edina, die jetzt in Brescia sein soll. (Vergl. CROWE und CAVALCASELLE. N. J. II, S. 543.)

Unbezeichnete Atelierbilder sind nicht selten. In der Akademie zu Venedig ist eine Madonna mit Heiligen; jede Falte ihres Schleiers ist von Catenas Madonna in der Galerie Raczynski in Berlin kopiert. In der Galerie Querini-Stampalia befindet sich eine Nachahmung der Anbetung der Magier Mantegnas bei Lord Asburnham als Bissolo. Dieses Bild hatte sein Lehrer schon kopiert, noch häufiger kopierte es der Schüler. Von einer heiligen Familie existieren eine ganze Anzahl von Exemplaren, das schönste bei

Mr. R. Benson in London, ein anderes im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge und im Museo Civico zu Padua. Nicht selten trifft man seine Bilder auch im Kunsthandel an.

Die Mitglieder der Familie de' Vecchi oder Galizzi erscheinen sehr häufig in den Akten der bergamaskischen Notare; sie stammen teils von Santa Croce und dem benachbarten S. Pellegrino oder Piazza Brembana. Es verlohnt sich nicht, ihren Stammbaum aufzustellen, blofs ein kleiner Zweig der *Maler* und *Teppichwirker* verdient berücksichtigt zu werden.



Wahrscheinlich kam Francesco jung mit seinem Vater nach Venedig, denn schon im Jahre 1505 läfst sich dort sein Vater Bernardino de Vecchi, der Mensurator frumenti, Getreidemesser, war, nachweisen; sein Oheim war auch im Getreidegeschäft Venedigs als Makler thätig. Im Jahre 1508 erwähnt ihn, wie wir sahen, sein Lehrer im Testament. Nicht lange vor 1516 mufs er sich verheiratet haben; seine Frau ist in diesem Jahre guter Hoffnung und macht nach der Gewohnheit der venezianischen Frauen ihr Testament. Zu diesem Zweck beruft sie als echte Bergamaskin einen Landsmann, den Notar Alvise Natal, Schwager des Malers Giovanni Cariani. Im Jahre 1532 hören wir, dafs Francesco noch einen Bruder Vincenzo hatte, der auch Maler war, und vor kurzem gestorben war, da sich bei seiner Beerdigung Zwistigkeiten mit der Scuola, zu der er gehört hatte, erhoben. Spätere Urkunden enthalten seine Unterschriften als Zeuge. Im Jahre 1545 wird er als Mitglied der Scuola Grande di S. Maria delle Misericordia di Val Verde mit der Würde eines Signor Capo bekleidet.

»1505, 29 maij — Testamentum — . . . .

»Ego Petrus Linarolus ser Iovanini Vechi de Sancta Cruce . . . . . ad me venire »feci Marcum de Tassis de Cornello ser Christophori Notarium Venetiarum (Verwandter »des Fürstengeschlechts Thurn und Taxis) . . . .

»T.is: Io *Bernardo* de *Zuane* di Vechi da Sancta Croxe fujj testimonio zurado e »pregado . . . . . .

»(Sez.e Not.e Testamenti in Atti Marco Tassi B. 999, n.o 202.)[1])

»1516. 20 April. Test.um . . . . .

»Ego *Andriana* filia ser *Vincentii* quondam ser *Antonii* Naranzarij et uxor »*Magistri Francisci Ritio pictoris* filii ser *Bernardi* mensuratoris frumenti de contrata »Sancti Cassiani, sana Dei gratia mente, sensu, et corpore, licet gravida, timens hujus »seculi pericula ad me vocare feci presbiterum *Aloysium Natalem Venetiarum nota- »rium* . . . . .

»Iustituo et esse volo meos fidei commissarios, et hujus mei testamenti executores, »dictum ser *Vincentium patrem meum* dilectum, et ser *Bernardum* quondam ser *Nasim- »beni* mercatorem Saluminum avunculum meum, ae ser *Vivianum* quondam ser *Simonis* »frutarolum in confinio Sancti Samuelis . . . .

»T.es: Io Zuan Piero fio de ser Pasqualin de Antonio foi testimonio zurado e »pregado.

---

[1]) In Zukunft wird bei der »*Tratta*« immer »Venezia, Archivio di Stato« weggelassen; es beziehen sich also Angaben immer auf das Staatsarchiv, wenn nichts Besonderes beigefügt ist.

»Io Pasqualin d' Andrea fu presente ut supra zurado et pregado.

»(Sez.e Notarile. Testiamenti in atti Luigi Nadal prete. B.a 740 n.o 21.)

Die nächste Nachricht, die wir von unserem Maler haben, befindet sich im Archiv zu Bergamo: Atti di Bonadio della Valle und ist sie eben der Vertrag zur Herstellung der oben erwähnten Ancona in der Kirche von Serinalta. Dieselbe scheint nicht in der vorgeschlagenen Form zur Ausführung gekommen zu sein, wenn die Angabe CROWE und CAVALCASELLES richtig ist, dafs das Mittelstück eine hl. Helena war. Die als Muster erwähnte »Ancona de Leverene«, d. h. Leprenno, haben wir auch schon erwähnt; sie war von seinem Lehrer Francesco di Simone gefertigt und befindet sich jetzt in der Casa Piccinelli in Bergamo.

»Die 15 septembris anni suprascripti (1517) in ecclesia domine sancte Marie de »Serina presentibus testibus Antonio quondam Cominzolo de Lavalle, Bonomo fil. »Joanni Petri quondam magistri Francisci da Tirabuschis, Antonius dicto Monoto q. »Martini Ruine de槽Cararia et Betino dicto Trotino q. Baragnii de Ganassis de Serina »omnibus — Ibi magister *Franciscus filius ser Bernardi q. Johannis Vegii de Galiziis* »*de Santa Cruce* profitens et sponte .... convenit .... obligando se ... venerabili d. »presbitero Laurentio de Cararia rectori ecclesie prefate et dd. Joanne de Ceronibus no- »tario Petro de Obertis agentibus nomine prefate ecclesie de pingendo anchonam sitam »ad altare sito in prefata ecclesia a meridie parte cum figuris sanctorum Petri apostuli, »sancti Joannis Baptiste, Hieronimi, Magdalene ... pietatis cum domina ab una parte »et altera parte sancto Joanne ad paragonum et de melius *anchone de Leverene* hinc ad »kalendas Maii proxime futuras. Et hoc precio ducatorum 17 cum dimidio auri sol- »vendorum, per agentes nomine prefate ecclesie suprascripto magistro *Francisco* hinc ad »suprascriptum terminum perfecto dicte opere omnibus expensis consignato in prefata »ecclesia suprascripti pictoris. Et ex nunc pro parte idem magister *Franciscus* actualiter »habuit ibidem ducatos duos auri.

»Die suprascripto loco etc. Ibi magister Petrus filius ser Marie de Maffeis de »Zonio indorator profitens et sponte etc. convenit obligando se suprascriptis agentibus »nomine prefate ecclesie de indorando ed ornando suprascriptam anchonam omnibus »suis expensis et optando cum superdictum ut decet ad suprascriptum terminum. (Elia »Fornoni, Notizie biografiche su Palma vecchio, Bergamo 1886).«

Nach einer langen Pause folgt:

»Compromissum magistri Antonij (sic) Ritio pictoris filii ser Bernardi.

»Die 3 Januarii 1531 ad cancellum.

»Magnifici *Franciscus Ritio* q.m *Bernardi pictor* ex una, et ser Joannes Antonius »de Petro barbitonsor de confinio Sancti Cassiani gastaldio et gastaldario nomine »schole Sanctorum *Cassiani et Celilie* et magister Albertus sutor socium ad bancham »ex parte altera, sponte pro parcendis laboribus et de iure et de facto, more veneto »et inappellabiliter compromisserunt de causa et differentia que inter partes ipsas vertit »occasione tumulationis seu depositionis cadaveris quondam ser *Vincentii pictoris* fratris »ipsius magistri Francisci in archis Schole predicte Sanctorum Cassiani et Cecilie facti »et ab ea depend ...... In venerabiles viros dominum presbiterum Joannem Trivisano »ecclesie Sancti Cassiani plebanum meritum et dominum presbiterum Gasparem Blancho ».. Testes: Magister *Bartholo-* »*meus q.m Petri pictor ibi vicinus*[1]) — Ser Martinus quondam ser Gaspari sutor — rogati.

»(Sez. Notarile — Atti Benzon Diotisalvi R.o 354, c.e 359 t.o.)

[1]) Bartholomeus Paieroli von Miràgolo, s. später.

» . . . . Francisci Ritio pictoris q.m Bernardi.

»1531. Die 18 mensis Januarij.

»Nos presbiter Ioannes Trivisano ecclesie Sancti Cassiani plebanus et presbiter . . . . »ecclesie predicte, arbitri, arbitratores, et amicabiles compositores electi per . . . . . . »magistrum *Franciscum Ritio q.m ser Bernardi pictorem* ex una, et ser Johannem An- »tonium de Petro barbitonsorem, Joannem gastaldionem, ac magistrum Albertum suto- »rem . . . . . ad bancham Schole Sanctorum Cassiani et Cecilie . . . . scole predicte »agentes ex parte altera ad arbitrandum, et super differentia que vertit inter ipsas »partes occasione tumulationis seu apositionis facte in archis scole prefate de Cada- »vere q.m *Ser Vincentij pictoris* fratris prefati magistri Francisci, et alias prout in »compromisso rogato per me notarium infrascriptum sub die 3 instantis, quo prius »viso . . . . .

»(Sez.e Not.e Atti Benzon Diotisalvi R.o 354, c.e 1.)

»Die 19 augusti 1532 in confinio Sancti Cassiani in domo habitationis infrascrip- »torum jugalium.

»Conventio ser Ioannis Pauli quondam Simeonis a Santa Cruce . . . . »Tis: ser *Franciscus Ritio de Galiciis de Sancta Cruce* pictor rogatus.

»(Sez.e Not.e Atti Diotisalvi Benzon Registro 354, c. 107 t.o.)

»1536, 25 Septembris — Testamentum . . . .

»Io Femia consorte di ser Piero de Simon vardian de le preson de San Marco »al presente de la Contra de San Cassan . . . .

»Tis: Io *Francesco depentor fo de ser Bernardo di Galizi* de la contrada de San »Casan testimonio pregato et zurado scrissi.

»(Sez.e Not.e — Testamenti in atti Nodaro Benzon Diotisalvi — Busta 95 »n.o 177.)

»Die XIIII martii 1539 in domo habitationis infrascriptorum fratrum (Rotha) posita »in confinio Sancti Cassiani.

»Compromissum D.ni Francisci Rotha . . . . »Tes: ser *Franciscus* q.m ser *Bernardi de Galiciis* pictor, ser Marcus de Nenis ser »Joannis Marie jocularius Rivoalti.

»(Sez.e Notarile — Atti Benzon Diotisalvi. R.o 356 bis c.e 44 t.o.)

»Die XXI Junij 1539, in confinio Sancti Cassiani in domo habitationis infrascrip- »torum fratrum de Rotha. — D.ni Franciscus et Ioannes de Rotha fratres filii domini »Antonii ex una et ser Aloysium Bruno ex parte altera . . . . reiterarunt et reinte- »grarunt compromissum alias a se factum.

»Tis: ser *Franciscus Ritio* q.m ser *Bernardi* pictor in confinio Sancti Cassiani » . . . . . .

»(Sez.e Notarile — Atti Benzon Diotisalvi R.o 356 bis c.e 97.)

»1545, 16 Septembris — Compromissio . . . . Honesta Domina Margarita »soror et asserta heres seu sucetrix in bonis quondam domini Petri Corerii, et uxor »domini Francisci Petrobelli mertiarii in Padua agens in presentia dicti ejus viri. . . .

»Actum Venetiis in domo habitationis suprascriptorum constituentium posita in »confinio Sanctorum Eubaldi et Agathe presentibus . . . . »ser *Francisco Ritio* quondam ser *Bernardini pictore*. . . . .

»(Sez.e Notarile — Atti Francesco Bianco R.o 383 c.e 5 t.o.)

Dies ist die letzte Notiz von ihm; sein Todesdatum konnte bis jetzt nicht mit Sicherheit aufgefunden werden.

Von dem oben erwähnten Maler Vincenzo de' Vecchi, Bruder des Francesco Rizzo, der bereits 1532 verstorben war, haben wir weiter keine archivalischen Nachrichten; auch können wir ihm keine Bilder zuweisen. Auch er wohnte, wie es scheint, in San Cassiano und arbeitete wahrscheinlich mit seinem Bruder gemeinsam.

ZUANNE DE' VECCHI DETTO DI GALIZZI

Zuane wird von Crowe und Cavalcaselle nicht erwähnt, obgleich sich teils in der Casa Agliardi, teils in der Accademia Carrara in Bergamo ein in Stücke zerlegtes, von seiner Hand bezeichnetes Triptychon befindet. Auf dem Mittelbild, der Madonna, hat sich der Künstler eingeschrieben: 1543. Ioannes de Galizis Bergomensis Pinxit hoc opus in Venetiis; rechts und links befand sich der hl. Rusticus und der hl. Firmus. Nach diesem Bilde zu urteilen, war seine Kunst nicht sehr grofs, in der Zeichnung erscheint er verfahren und ohne Reiz in der Farbe. Er scheint sich Palma vecchio als Vorbild genommen zu haben.

Sein Vater Francesco war vermutlich der Bruder Bernardinos, während Francesco aber Makler im Getreidegeschäft war, hatte es Bernardino nur bis zum Getreidemesser gebracht, Zuanne wäre demnach ein Vetter Francesco Rizzos. Wir haben sein Testament vom 15. Mai 1565; er starb am 11. Juni desselben Jahres.

»MDLXV die martis XV mensis Maii. Rivoalti. Volendo io *Zuane depentor* et »habitante in Venetia nel confin de San Lio e fiol del quondam ser *Francesco di Vechi* »ditto di Galizi della Val Brembana, della contrada di S.ta Crose, territorio de Bergamo, »hora che per gratia de messer domenedio me atrovo sano della mente, benchè del »corpo alquanto infermo e nel letto ordinar le cose mie . . . .

»Comissarii di questo mio Testamento lasso et vogio che siano *Piero de Polo* »Tellaruol al segno della Vechia in Rialto *mio nepote*, messer Michele di Simon spe»chier al pomodoro in San Salvador e Messer Nicolo de Bartholomio mercante de »lana sta in rio Marin . . . .

»Item lasso a *Alvise* mio *fratello* qual sta nella detta contrada *S. Crose de Ber*»*gamascha* tutti li mei beni quali ho et me aspettano in ditta Contrada de Santa Crose » . . . . .

»El Residuo poi de tutti li mei beni . . . . . laso et vogio che sia de Catharina mia fiola natural . . . . .

»Tes: Io Antonio de Fermo marcer sta in confin de San Lio fu presente ut supra.

»Io *Isepo Berton intaiador* a San Lio fui presente ut supra . . . .

»Apertum et publicatum die dominico XI mensis Junii viso cadavere.

»(Test.i in Atti del Notajo Angelo de Canali B.a 209 n.o 305.)«

BERGAMASKISCHE TEPPICHWIRKER

Auffallend ist die grofse Anzahl von Bergamasken, die im XVI. Jahrhundert in der Textilindustrie in Venedig thätig sind. Da sind die Tessitori da panno di lana, eine Industrie, die in Bergamo selbst in hoher Blüte gestanden haben mufs, da das bergamaskische Tuch weithin exportiert wurde, und die Tessitori da panno di seta ed oro. Diese zerfallen in die Unterabteilungen der Damaschineri, Veluderi und Samitarii. Besonders die letzteren scheinen sich auch mit der Herstellung von Wandteppichen, Arazzi, beschäftigt zu haben, ihre Webstühle waren aber, da der Einschlag, die lizzi (franz. lisses), horizontal angeordnet waren, nur zur Herstellung von basse lisse geeignet;

die am meisten in Venedig gebrauchten Arazzi aber waren abgepafste, gemusterte, schmale und lange Stücke, Bancali als Schutz und zur Wärme hinter Cassoni und Bänke bestimmt; diese konnten sie auch gut als basse lisse darstellen.

Eigentümlich ist im venezianischen Dialekt die Umbildung des Wortes Arazzo und wegen möglicher Irrtümer müssen wir etwas genauer darauf eingehen. Wir haben zunächst das Wort *raso*, welches Atlas bedeutet; der Atlas wurde aber, da seine Herstellung keine besondere Kunstfertigkeit erforderte, nicht von Spezialisten, sondern von den Tessitori im allgemeinen hergestellt. Dann haben wir das Wort *rassa* oder *rascia*; damit wird ein Wollenstoff bezeichnet, der in den verschiedensten Farben hergestellt wurde. Sehr häufig war die Verwendung dieses Stoffes in schwarzer Farbe, er wurde mit seidenen Flocken verziert und als »coprifelze« über das Dach der Gondel geschlagen, so dafs er malerisch nach hinten überhing, wie man es ja heutigen Tages noch sehen kann. Das Wort Arazzo wurde abgekürzt in ratzo, ratzi, razzo, razo, razi, rasi und der Teppichwirker wurde daher latinisiert, raxarius oder razarius genannt, im Dialekt razzer, razer oder raser.

Im Jahre 1531 hören wir von einem Paulo de Galizzi aus Santa Croce, der in Venedig raxarius war:

»Dos Domine Paula uxoris ser Pauli raxarij q.^m ser Barthomei de Gallicijs.

»1531, die 23 mensis Aprilis.

»Ser Paulus quondam ser Bartholomei de Gallicijs a Sancta Cruce *raxarius* in con-
»finio Sancte Marie Magdalene sponte cum suis heredibus confessus fuit habuisse a
»domine Paula uxore sua legitima jam desponsata filia quondam magistri Boni sutoris
»de Andrea licet absenti in dotem et pro dote et repromissa ipsius domine Paule ducatos
»54 ad libras 6 soldos 4 pro ducato quid in rebus, et quid in negociis . . . .
»(Omissis).

»(Sez.^e Notarile Atti Benzon Diotisalvi N.º 354, c.^e 48.)«

Der Bonhomo q.^m ser Petri de Galiciis de Sancta Cruce in confinio Sancti Cassiani nennt sich nur samitarius. Aus dem benachbarten S. Pellegrino stammt Petrus de Galliciis, der sich auch nur Sammetmacher nennt; wir führen einen Auszug aus seinem Testament an, um an einem kleinen Beispiel zu zeigen, welche Menge von Bergamasken in dieser Branche arbeiteten; auch Verwandte des Cariani kommen darin vor.

»Die 2 mensis decembris 1526 in confinio Eufemie in domo habitationis infra-
»scripti testatoris.

»Testamentum ser Petri Samitarii q.^m ser Hyeronimi de Gallicis.

»Cum etc. hoc considerans ser Petrus Samitarius quondam ser Hieronimi de Ga-
»laciis de Sancto Pellegrino sanus etc.

»Testes: ser Sanctinus q.^m ser Johannis samitarius, ser Variscus ser Dominici
»de Zerma(?) de Donatis samitarius, ser Jacobus Morandellus quondam ser Omniboni
»de Busis, ser Franciscus quondam ser Georgii turnitore de confinio Sancte Felicis,
»ser Gotardus quondam Hieronymi de Feltre samitarius, ser Marcus ser Varisci de la
»Piaza de donasellis samitarius, et ser Nicodemus ser Johannis Petri de Toresellis ibi
»Vicarius.

»(Sez.^e Notarile Atti Benzon Diotisalvi B.^a 353, c.^e 129 del fasc.^o II.)«

Ein anderer Zweig des Gallizzi stammt aus *Plaze*, d. h. Piazza Brembana. Antonius q.^m Peregrini de Galicijs de Plaze wird teils raxarius, teils samitarius genannt. Sein Sohn Baptista war jedenfalls auch in dieser Kunst thätig.

»Emancipatio ser Baptiste filij ser Antonii rogati de Galicijs *raxarij.*

»1531, die 19 mensis Aprilis.

»Ser Antonius quondam Peregrini de Galicijs de Plaze *raxarius* in confinio Sancti »Stephani qui habet ut dixit filios nomine unum *Baptistam* et alterum *Nicolaum* sub »sua potestate constitutos certis de causis animum suum ut dixit moventibus ipsos licet »absentes et utrumque ipsorum a se et propria sua potestate et vexibus paternis omni »meliori modo quo potuit et ei licuit per presentem instrumentum exemit, emancipavit »et absolvit ita et eo modo quod de cetero dicti Baptista et Nicolaus sint et esse in»telligantur homines liberi et sui juris ....

(Omissis.)

»(Sez.e Not.e Atti Benzon Diotisalvi R.o 354, c.e 46, t.o.)«

Ein anderer Gallizzi aus Piazza Brembana ist nur samitarius:

»Commissio ser Francisci samitarij quondam Bartholomei Martoris de Gallicijs.

»Die martis XIIII mensis martii 1542.

»Ser Franciscus quondam Bartholomei dicti Martoris de Gallicijs de Pregallene »comunis de Plaze habitator in hac civitate Venetiarum in confinio Sancte Sophie.

(Omissis.)

»(Sez.e Not.e Atti Benzon Diotisalvi B.a 373, c.e 51.)«

Bei dieser Gelegenheit möchten wir noch eines bergamaskischen Teppichwebers erwähnen, wenn derselbe auch einer anderen Familie angehört. Es ist dies der Jacobus quondam ser Viviani de Panizolis.

»Quietatio ser Bernardini merzarij q.m ser Viviani de Panizolis.

»1546, die XVII mensis novembris.

»In testium meaque notarij publici infrascriptorum presentia personaliter con»stituti ser Bernardinus merzarius in confinio Sancti Apollinaris, et ser *Jacobus razarius* »in dicto confinio fratres quondam ser Viviani de Panizolis de Zonio exposuerunt quod »cum ipsi a .... usque modo seorsum et separatim vixerint ....

(Omissis.)

»(Sez.e Not.e Atti Nod. Benzon Diotisalvi R.o 362, c.e 316 t.o.)«

Die Panizolos stammen aus Zogno, dem kleinen Ort, welcher an der Mündung der Serina in den Brembo gelegen ist.

GIROLAMO DA SANTA CROCE

Girolamo hatte aller Wahrscheinlichkeit nach keinen Zunamen, war aber jedenfalls in Santa Croce geboren und schon frühzeitig mit seinen Eltern nach Venedig gekommen. Eine Blutsverwandtschaft mit Francesco di Simone oder Francesco Rizzo ist nicht nachzuweisen. Rizzos, ebenso wie Girolamos, Vater hiefs Bernardino, er war aber Mensurator frumenti, während Girolamos Vater Schneider war; dadurch ist die Identität beider ausgeschlossen. Da mehrere Gründe dafür sprechen, dafs Girolamo da Santa Croce in seiner frühen Jugend Garzone bei Gentile Bellini war, so müssen wir einige Notizen über die letzten Lebensjahre dieses berühmten Meisters vorausschicken. Über Gentile finden wir namentlich in den Akten des Notars Andrea Scala, die bisher von allen Forschern übersehen wurden, manches Neue.

Im Jahre 1494 macht die Frau Gentiles ihr Testament, sagt aber darin nicht, dafs sie erkrankt wäre: 1494 19 Octobris — Testam. .... »Ego *Catharina Baresina* sed in »presentiarum uxor spectabilis domini *Gentilis Belino* .... vocari feci ad me »infrascriptum Notarium Venetum ipsumque rogavi, ut hoc meum scriberet testamen»tum ...... sepeliri volo in archa matris meae apud Sanctum Antonium. Commis»sarios autem meos et hujus mei testamenti executores esse volo venerabilem dominum

»presbiterum Hieronymum fratrem meum et dominum *Gentilem* virum meum predic- »tum in manibus quorum animam meam recomitto .... Item dimitto »suprascripto Domino Hieronymo fratri meo unam meam gavardinam Zambelotj pao- »natij, et unam vestem de tabi nigro. Residuum ...... dimitto suprascripto domino »*Gentili* viro meo predicto: Cum hoc quod ipse dominus *Gentilis* dispensare debeat »pro anima mea camissias duodecim ex meis novis et duas traversias ex meis et unam »pellipiam uni domicelle maritande prout conscentiis meorum commissariorum vide- »bitur. Item volo quod dictus dominus *Gentilis* dare debeat Anastasie mecum habi- »tanti unam ex meis pellipijs, unum lectum parvum, cum uno capezale, uno cusino, »cum duobus parijs linteaminum, et quatuor ex meis camissijs. Item volo ut dictus »dominus *Gentilis* residuarius meus predictus mittat unam personam suficientem et »bonam ad visitandum limina beatorum Petri et Pauli pro anima mea. Item volo quod »dictus dominus *Gentilis* dare debeat Anastasie predicte meam investituram coloris »ruose seche de grana fulcita, ut de presenti est, pro eius maritare pro anima mea, »dans et concedens dictis meis commissarijs libertatem et facultatem hanc meam com- »missariam intromittendi, placitandi, advocandi etc. Interrogata de loco de Nazareth, »pietatis et hospitalis Jhesu Christi, dico quod dimitto cuilibet ipsorum locorum ducatum »unum pro anima mea, jurando etc. et generaliter etc. promittens etc.

Testes: »Io Marcho de la Borsa fu prexente quanto de sopra scrissi.

»Io Piero Negro condam ser Marco fui prexente di quanto di sopra scrissi.

»(a tergo) *Catherine Barisane.*

»(Sez. Not.^{e} Testamenti — Atti Andrea Scala B.^{a} 878 n.º 80.)«

Im Februar des Jahres 1503 ist Gentile Zeuge bei Julianus Bollani, und unterschreibt er sich in der nachlässigen Form Gentil Bellj. Sein Verwandter Piero Bellini unterzeichnet sich auch einmal so; dieser selbe Piero nimmt auch einmal die Unterschrift Belliniano an. Bei dieser Gelegenheit verdient bemerkt zu werden, dafs sich der Maler Vettor di Matteo, der den Zunamen Belliniano angenommen hatte, auf dem Altarbild in Spinea bei Mestre *Victor Belli* signiert. Man sieht, man war nicht sehr peinlich in der Schreibweise der Namen:

»1502 (3) Februarij die primo — Testam. ...... Ego Julianus Bolani quondam »domini Johannis de confinio Sancti Angeli Venetiarum. .....

»T^{is}: Io *Zentil Bellj* testimonio scrissi.

»(Sez. Not. Test.^{i} Not.^{e} Scalla Andrea B.^{a} 878 n.º 191).«

Im Mai desselben Jahres ist er Zeuge bei Lorenzo de Guglielmi:

»1503 15 Maij — Testam. .... Ego Laurentius de Guielmis quondam domini »Guielmi, de confinio Sanctorum Apostolorum ....

»T^{is}: Io *Zentil Bellin* testimonio pregado scrissi.

»(Sez. Not. Scalla Andrea B.^{a} 879 N.º 211.)«

Obgleich Catharina Baresina in ihrem Testament vom Jahre 1494 nicht andeutet, dafs sie krank sei, so mufs sie doch bald nach der Abfassung desselben gestorben sein, denn im Jahre 1503 hören wir nicht nur, dafs Gentile zum zweiten Male verheiratet ist, sondern dafs auch die zweite Frau ernstlich erkrankt ist und ihr Testament macht:

»1503 20 Octobris — Testam. .... Considerans Ego *Maria* filia quondam »*domini Antonii Trivisano* dicto *Gaban*, et in presentiarum uxor domini *Gentilis* »*Belini* nil fore cercius morte, et nil incercius hora mortis, nolens intestata decedere, »et sic facta mea inordinata et indisposita relinquere, sana mente et intellectu, licet »infirmitate corporea gravata, vocari ad me feci infrascriptum notarium Venetiarum

»ipsumque rogavi ut hoc meum scriberet testamentum pariterque post mei obitum »compleret et roboraret secundum ordines terre. Et in primis animam meam altissimo »creatori nostro ejusque gloriosissime Virgini Matri Marie humiliter recomitto: Corpus »vero meum tumulari volo ubi videbitur ipsi *domino Gentili viro* meo predicto et »*ubi ponatur corpus suum.* Commissarium autem meum solum esse volo dictum »dominum *Gentilem* virum meum predictum in manibus cujus animam meam reco- »mitto. Residuum vero omnium bonorum meorum mobilium et immobilium caducorum »pro non scriptorum ac inordinatorum mihi et huic mea commissarie quovis modo spec- »tantium et pertinentium, et que infuturum modo aliquo spectare et pertinere possent »dimitto suprascripto domino *Gentili viro meo* cui iterum atque iterum animam meam »recomitto. Interrogatus de interrogandis dico nil aliud velle ordinare preter quam »notario infrascripto, cui pro mercede sua dimitto ducatos tres auri. Preterea plenissi- »mam virtutem et potestatem do tribuo atque confero suprascripto meo Comissario »post mei obitum hanc meam commissariam intromittendi, placitandi etc., compa- »rendi etc. Et generaliter etc. promittens etc. Si quis ergo etc.

»T^es^: Ieronimo de Alessio testimonio pregado et zurado scrisse.

»*Ierolimo de maistro Bernardin denpentor* schrise.

»(Scalla Andrea B.^a^ 879 n.º 243).«

Wie wir sehen, hat sich unter dem Testament der Maria ein Maler als Zeuge unterschrieben *Ierolimo de maistro Bernardin.* Sehr häufig finden wir, dafs bei den Testamenten von Malerfrauen Maler als Zeugen unterschrieben sind und können wir schon meist aus diesem Umstande schliefsen, dafs der betreffende Maler Gehülfe bei dem Meister ist. Man mufs sich da in die Verhältnisse der Familie versetzen; die Frau ist schwer erkrankt, der Notar ist in der Eile gerufen worden um das Testament aufzusetzen, es ist gerade sonst niemand da um als Zeuge zu fungieren, was ist da natürlicher, als dafs man nach der Bottega hinunterschickt und den Garzone heraufholt, damit er der Meisterin diesen Dienst leiste.

Im Jahre 1504 besucht Gentile den Frate Jacobo Surian als Zeuge:

»1504 25 Julij — Testam. . . . . Ego frater Jacobus Surianus quondam domini »magistri Jacobi . . . .

»T^is^: Io *Zentil Bellin* testimonio scrissi.

»(Sez. Not. Not.^e^ Scalla Andrea B.^a^ 878 c.^e^ 175).«

Im Jahre 1505 fungiert er bei einer Nachbarsfrau als Zeuge:

»1505 23 Decembris — Testam. . . . . Ego Marieta filia quondam nobilis viri »domini Victoris Zantani, et in presentiarum uxor domini Valerii de Vegiis de con- »finio in presentiarum Sancti Geminiani Venetiarum . . . .

»T^is^: Io *Zentil Bellin* testimonio pregado scrissi.

»(Sez. Not. Scalla Andrea Busta 879 c.^e^ 282).«

Ihr Gatte hat dann, als Gentile auf dem Totenbette lag, ihm diesen Freundschaftsdienst erwidert und als sein Zeuge fungiert.

Anfang März des Jahres 1506 ist Gentile noch wohl und munter und besucht die Frau Barbara Rombolo in der entfernten Pfarrei S. Martino bei dem Arsenal:

»1506 5 Martij — Testam. . . . Ego Barbara quondam Nicolai Rombolo de »Murian et de contrà Sancti Martini . . . .

»T^is^: Ego *Zentil Bellin* testimonio pregado scrissi.

»(Sez. Not. Notaio Scalla Andrea B.^a^ 878 n.º 58).«

Im Februar des Jahres 1507 ist aber der hochbetagte Meister schwer krank und genötigt, sein Testament zu machen. Dieses interessante Dokument ist schon im Jahre

1853 von Emanuel A. Cicogna in seinen Iscrizioni Veneziani (Vol. VI letzte Seite) teilteilweise abgedruckt worden. Da es aber in diesem umfangreichen, leider nicht häufig genug benutzten Werk versteckt nur wenig Beachtung gefunden, und dessen wichtiger Inhalt den Kunstfreunden nicht hinreichend geläufig ist, und zumal es nicht *vollständig* wiedergegeben wurde, so hat es zuerst Michael Caffi unverkürzt, aber ohne Auflösung der Abkürzungen, abgedruckt; dann P. Molmenti noch einmal mit Auflösungen im sogenannten rigorosen Stil.[1]) Hier soll es nun noch einmal nach den vom Istituto storico italiano im Jahre 1886 für die Publikation von Dokumenten festgesetzten Regeln[2]) abgedruckt werden:

»In nomine Dei eterni Amen. Anno ab Incarnatione Domini Nostri Jhesu »Christi 1506 (7) mensis Februarij die 18 Inditione decima Divoalti.

»Cum vite sue terminum etc. — Quapropter ego *Gentilis Bellino* eques quondam »domini *Jacobi* de confinio Sancti Geminiani Venetiarum, sanus gratia domini Jhesu »Christi mente et intellectu licet corpore languens, volens bona mea ordinare, ad me »vocari et venire feci Bernardum de Cavaneis Venetiarum notarium infrascriptum, ipsum»que rogavi ut hoc meum scriberet testamentum pariterque post mei obitum com»pleret et roboraret, cum clausulis, additionibus et solemnitatibus necessarijs iuxta ritum »Venetiarum In quo quidam meo ultimo testamento primo commendans animam meam »omnipotenti Deo creatori nostro, ejusque gloriosissime matri Virgini Marie, consti»tuo et esse volo meos fidei commissarios et hujus mei ultimi testamenti executores »*Iohannem fratrem meum carissimum* ser Marchum de Perigrino, et ser Augustinum »Nigro Strazarolum et *Mariam* consortem meam dilectissimam qua sit et esse intel»ligatur pro majori parte ut secundum quod hic inferius ordinavero darique jussero »sic ipsa vel major pars adimplere debeatur. Item volo et ordino quod cum placuerit »omnipotenti Deo animam meam separare a corpore cadaver meum deponatur, et ideo »fiat depositum in cimiterio Sanctorum Johannis et Pauli donec per dictos meos com»missarios fiat unum sepulchrum prout dictis meis commissariis videbitur; in quo »post meam sepulturam dictum meum cadaver cum illis impensa et honore quibus »videbitur dictis commissariis meis. Item volo et ordino dispensari debere ducatos »decem in undecim prout videbitur dicte Marie uxori et commissarie mee pro anima »mea. Item dimitto scole mee Sancti Marci meum *quadrum Sancte Marie de musaico.* »Item volo et ordino atque rogo prefatum *Ioannem fratrem ut sibi placeat complere* »*opus per me inceptum pro dicta Scola Sancti Marci* quo completo sibi dimitto et »dari volo *librum designorum* quod fuit prefati quondam *patris nostri* ultimam mer»cedem quam habebit a dicta scola, et si nolet perficere dictum opus, volo dictum »librum restare in mea comissaria. Item volo et ordino celebrari debere missas »beatissime Marie et Sancti Gregorij pro anima mea. *Item dimitto et dari volo Ven»ture et Hieronimo meis garzonibus mea omnia designa retracta de Roma que Inter »ipsos equaliter dividantur.* Item dimitto et dari volo ecclesie Sancti Geminiani *meum »quadrum magnum Sancte Marie* qui est in porticu domus habitationis mee pro »anima mea.

»Residuum vero omnium et singulorum bonorum meorum, jurium et actionum »tam mobilium quam stabilium, caducorum, inordinatorum, et pro non scriptorum »mihi testatori quomodolibet spectantium et pertinentium aut spectare et pertinere »quomodolibet valentium, dimitto prefate Marie consorti et commissarie mee di-

[1]) Archivio veneto. Nuova Serie. 1888. F. 71.

[2]) Bullettino dell' Archivio storico italiano. F. I 1886.

»lectissime, quam meam heredem et residuariam instituo, et esse volo, cui animam »meam commendo. — Interrogatus a notario infrascripto de interrogandis respondi »nolle aliud ordinare nisi ut supra. Item dimitto notario infrascripto pro ejus mercede »ducatos quinque in presentia testium infrascriptorum. Preterea etc. — Si quis etc. »Signum etc. — Testes: ser Nicolo Bonvicino quondam ser Petri, et ser Valerius de »Vegiis quondam ser Stephani ambo de dicto confinio.

»Io Nicolo Bonvexin fui presente ut supra.

»Io Valerio de Vechi fui presente ut supra.

»(a tergo) Testamentum domini Gentilis Bellino a quo rogatus fui Ego Bernardus »de Cavaneis venetiarum notarius.

»(Sez.e Not.e Notajo Bernardo Cavagnis B.a 271 n.o 307).«

Als die zweite Frau Gentile Bellinis ihr Testament machte, fungierte der Girolamo di Bernardino, depentor, als Zeuge; nach Analogie anderer Fälle nahmen wir an, dafs dieser Girolamo ein Garzone Gentiles sein müsse. Gentile erwähnt nun in der That in seinem Testament zwei Garzoni, den Girolamo und den Ventura; ohne Zweifel ist dieser Girolamo unser Girolamo di Bernardino, von dem wir schon gehört haben.



Werkstatt des Girolamo da Santa Croce
Ausschnitt aus dem Bild: Das Martyrium des hl. Lorenz
Museum in Neapel

Gentile sagt, er habe seine nach Rom geschickten Zeichnungen wieder zurückgezogen (retracta), und in diese sollen sich nach seinem Tode die beiden Garzoni nun teilen. A. Venturi hat die Beobachtung gemacht, dafs Pinturicchio auf seinen Fresken des Appartamento Borgia mehrere Orientalen abgebildet hat, für welche Federzeichnungen vorhanden sind, die man bisher dem Gentile Bellini zugeschrieben und von denen man angenommen hatte, dafs sie in Konstantinopel während des Besuches Gentiles entstanden wären. Diese Zeichnungen hat er für Originale des Pinturicchio erklärt. Hätte Venturi den betreffenden Paragraphen in Gentiles Testament gekannt, so wäre er gewifs darauf gekommen, dafs Gentile diese in Konstantinopel ausgeführten Zeichnungen dem Pinturicchio leihweise habe überlassen können, denn stilistisch haben diese Federzeichnungen mit den sicher bestimmbaren Zeichnungen Pinturicchios nichts gemein.

An Gründen, um unsere Vermutung, dafs dieser Girolamo di Bernardino mit dem Girolamo da Santa Croce identisch wäre, zu erhärten, steht uns nun, aufser der graphologischen Vergleichung seiner Autographen, der Umstand zur Verfügung, dafs wir auf einem unzweifelhaft aus Girolamo da Santa Croces Atelier hervorgegangenen Bild, dem Martyrium des hl. Lorenz im Museum zu Neapel, eine Gruppe türkischer Frauen abgebildet sehen, die in ihren Stellungen und ihren merkwürdig hohen, phantastischen Kopfbedeckungen auf das Lebhafteste an Gentiles Federzeichnung einer solchen türkischen Frau im Britischen Museum erinnern. Die zu dem Gemälde Girolamos dienenden Federzeichnungen Gentiles sind freilich nicht nachweisbar, aber immerhin ist die Cha-

rakterverwandtschaft ganz unverkennbar. Sie werden nach Zeichnungen Gentiles kopiert sein, die Girolamo aus dem Nachlasse seines Lehrers erhielt.

Von dem zweiten Garzone Gentiles, Ventura, hören wir nichts weiter, als dafs er am 25. November 1519 als Zeuge erwähnt wird (Sez. Not. Partenio Zaccaria Minutarii 1519 B.ª 10635); er scheint kein bedeutender Maler geworden zu sein, sondern sich der Cassonemalerei zugewendet zu haben, wie wir daraus schliefsen können, dafs er auf der Piazza San Marco eine Bottega hatte. Wir finden noch, dafs Adrianne, Tochter des Goldschmieds Pietro Testa, mit einem Maler Ventura verheiratet war, dafs dieser im Jahre 1528 noch lebt, im Jahre 1548 aber schon gestorben sein mufs.

»1528, 3 maij Testam. . . . Ego Andreana filia quondam ser Petri Testa et uxor »magistri *Ventura pictoris* . . . .

»(Sez. Not. Nod. Gio. Maria Cavaneis B. 217. n.º 6.)

»1529, 10 Giugno — Dote di Andriana figlia di Pietro Testa orese e moglie di »*Ventura pictor* (Procurator-Interdetti R. 14 c. 196).

»1535, 29 novembre — T^is^: *Ventura pictor* in platea Sancti Marci.

»(Esaminador — Esami e Testamenti per Breviario. R.º 25 c. 40to).

»1546, 31 Decembris — T^is^: ser *Ventura* quondam Dominici de Tarvisio *pictor* »in confinio Sanctae Justinae in domibus domini Joannis Antonii Valerio ad pontem.

»(Sez. Not. Atti Giacomo Formento. R.º 5580 c.^te^ 128to).

»1548, 31 julij — Testam. . . . . . . Io Andriana *relicta quondam ser Ventura de-»pentor,* et fiola del quondam ser Pietro Testa . . . .

»(Sez. Not. Nod. Giuliano Mondo B. 653. n.º 51.)«

Vom Jahre 1507 an bis zum Jahre 1517 hören wir nichts mehr von Girolamo di Bernardino, wir dürfen aber annehmen, dafs er ungefähr im Jahre 1515 heiratete. Das früheste datierte Bild Girolamo da Santa Croces in der Kirche S. Silvestro in Venedig trägt das Datum 1520, wir glauben aber den Nachweis führen zu können, dafs seine beiden in der National Gallery in London befindlichen Gemälde schon kurz nach 1512 entstanden sind. Aus stilistischen Gründen ist es wahrscheinlich, dafs Girolamo da Santa Croce sich nach dem Tode Gentiles zu Giovanni Battista Cima da Conegliano wandte. Cimas Bilder aus seiner letzten Zeit, die Ancona in S. Anna in Capodistria und das grofse Bild aus der Camera dell' Armamento im Dogenpalast (jetzt teilweise in der Akademie in Wien, teils in der Akademie in Venedig, drei Heilige mit der Justitia und Temperenza) scheinen zum gröfsten Teil von einem Meister in der Art Girolamos ausgeführt worden zu sein. Die sechs in einer Reihe stehenden Heiligen in der Pinacoteca Lochis in Bergamo zeigen deutlich die Hand Girolamos, obgleich das Bild die vielleicht gleichzeitige Bezeichnung Gio: Battista Cima da Conegliano trägt und in dessen Atelier entstanden sein könnte. Auf diesen zwei erwähnten Bildern ist ein Papagei, das Wahrzeichen der Santa Croces, dargestellt.

Nach RIDOLFI ist Cima im Jahre 1517 gestorben; in diesem Jahre finden wir Girolamo schon als selbständigen Maler in der Pfarrei S. Antonino oder S. Martino etabliert, wahrscheinlich schon damals in der Casa dei Preti, in dem jetzt noch existierenden Corte dei Preti wohnend, wo er selbst und sein Sohn starb.

Es folgen in den Urkunden einige Unterschriften, die den Übergang zu Girolamos Künstlersignatur auf Gemälden bilden. Da dieselben alle in der Pfarrei S. Antonio oder in der unmittelbar anstofsenden von S. Martino geschrieben wurden, können wir schliefsen, dafs Girolamo dort seinen dauernden Wohnsitz hatte.

»1517, 7 septembris — Test. . . . . Ego ursa uxor Blasij brixientiis vitriarii »super cimea Sancti Stephani de Venetiis sita super litore . . . .

»Tes: Ego presbiter Antonius de Paris plebanus ecclesie Sancti Antonini testis scripsi.

»Io *Jeronimo* quondam Bernardin sartor et io depentor, fui testimonio pregado »scripsi.

»(Sez. Not. Nod. Pedretti Bartolomeo, Busta n.º 786 c.ᵉ 186.)

»1518, 17 septembris — Testam. . . . . . . Ego Hieronymus quondam ser Iacobi »marangonus arsenatus . . . .

»Testes . . . . . et ser Hieronimus quondam ser Bernardini pictor de confinio »Sancti Antonini (Schrift des Notars).

»Io *Ieronimo* depentor fo de ser *Bernardin* testimonio scrissi (Autograph).

»(Sez. Not.ᵉ Test.ⁱ Nod. Cavagnis Bernardo B. 271. n.º 352.)

»1523, 18 Iunii — Testam. . . . . Semplicius de Carminatis . . . lascio . . Ma»gistro Hieronymo pictori compatri meo duos ducatos.

»(Sez. Not. Testam. Gio. Francesco Raspis B.ª 835. n.º 346.)«

Testator und Notar sind beide Bergamasken, daher der Maler Hieronymus wahrscheinlich der Girolamo da Santa Croce.

»1523, 23 octobris — Testam. . . . . Ego Maria filia quondam ser Ulachi »de Catharo et inprimo matrimonio uxor quondam Marci de Catharo marinarii, et uxor »in presentiarum ser Theodori Grandi nunc capitis bucelli super temonii Capitanea ad »viagium presens Alexandrie et habitatrix in confinio Sancte Trinitatis Venetiarum . . .

»Io *H(ie)ronimo depentor*, fio del quondam *Bernardin sartor* fui prezente, al far »del soprascritto testimento pregado et zurado.

»(Sez. Not. Not. Bartolomeo Pedretti B.ª 786. n.º 497.)

»1536, adi 29 martij — Ad instantiam ser Sylvestri Stella quondam ser Johannis »petentis successionem . . . .

»Testes: . . . . ser *Hieronymus quondam ser Bernardini de Santa Cruce pictor* »de confinio Sancti Martini *in domibus* congregationis *presbiterorum* . . . .

»(Magistrato del Proprio. Lettere 1535—36. Rg. 10 c.ᵗᵉ 74ᵗᵒ.)«

»1538, 14 Maij — Testam. . . . . mi Lucie consorte de Michali de Candia »et filia quondam Theodaro da Corphù habitante al presente in la contrada de San »Martin . . . .

»Io *Hieronimo de Santa Chroxe depentor* testimonio pregado et jurado subscripsi.

»(Sez. Not. Nod. Bartoli Pietro n.º 79. B.ª 63.)«

Aus dem Umstand, dafs Girolamo da Santa Croces Vater, wie Girolamo selbst auch in späteren Signaturen öfters angiebt, Bernardino hiefs, und dafs er sowohl wie sein Sohn Francesco dauernd in S. Antonin (vermutlich in der Casa dei preti) wohnte und auch starb, können wir schon schliefsen, dafs der Maler Girolamo di Bernardin sarto mit dem Girolamo da Santa Croce wahrscheinlich ein und dieselbe Person sei; die Vergleichung der oben erwähnten Autographen macht diese Vermutung zur Gewifsheit.

»1503, 20. Oktober:

Io jero de maistro bernardin depentor scriso

»1517, 7. September:

io ieronimo q bernardin sartor et io depentor fui testimonio pregado sc

»1523, 23. Oktober:

Jo hieronimo de pentor fio del quondam bernardin sartor fui pregato a ffar del sopra scrito tistimonio pregado zurado

»1538, 14. Mai:

jo hieronimo da santa chroxe depentor tistimonio pregado et zurado

Die Identität der ersten Signatur Girolamos unter dem Testament der Frau Gentile Bellinis mit den übrigen ist auf den ersten Blick nicht so unmittelbar einleuchtend; beachtet man aber gewisse von den Graphologen als bei Expertisen wichtig erkannte Merkzeichen, so kann man sich doch von der Übereinstimmung überzeugen. Zunächst mufs man bedenken, dafs die erste Unterschrift noch ganz infantilen Charakter zeigt, dafs auch die Orthographie (z. B. denpentor) noch sehr zu wünschen übrig läfst und dafs zwischen den Signaturen grofse Zeitintervalle liegen. Später hat sich dann die Schrift gefestigt und bleibt fortan sehr konstant. Wichtige Identitätszeichen sind: die Tendenz, den Schlufsstrich von *m* und *n* zu klein zu machen, das horizontale Anhängsel am *e*, die Form des *d*, des *st* und des *s* und der regelmäfsig wiederkehrende orthographische Fehler *tistimonio.*

Von dem Vater Girolamos, dem Schneider Bernardino, haben wir auch eine Spur, die seine Anwesenheit in Venedig im Jahre 1505 beweist:

»1505, 13 decembris . Testam. . . . . Ego Maria Dandullo relicta quon-
»dam magnifici domini Francisci Dandullo de confinio ad presens Sancti Pantaleonis
». . . . .

»Tes: Io Bernardo fo de Zuane da Bergamo sartor a San Lio testimonio zu-
»rado scrissi.

»Io Batista fu de Francesco da Modena bochaler a San Tomao testimonio zu-
»rado scrissi.

»(Sez. Not. Nod. Busenello Priamo B.a 66. n.o 286.)«

Aus dem Jahre 1541 haben wir wieder eine Signatur Girolamos ohne Beifügung des Geburtsortes:

»1541, 25 septembris — Testam. . . . . Ego dominica filia ser Pizoli
»Stephani de Utino et uxor ser Georgii aquaroli habitatrix Venetiarum in confinio
»Sanctorum Hermacore et Fortunati . . . .

»Tis: Io *Hieronimo depentor* fo de ser *Bernardin* de la chontrà de San Martin
»fui testimonio zurado e pregado.

»(Sez. Not. Zorzi Gio: Lorenzo n.o 165 B.a 1084.)«

Unter dem Datum 29. November 1542 hat Lorenzo Lotto in sein Rechnungsbuch unter der Rubrik *pro l'Arte* eingetragen: doi teste de Salvator per mastro Sixto frate in Zani Polo me feci aiutar a mastro *Hieronimo Santa Croce* . . . L. 10.5 — (Libro di conti di L. Lotto, Roma 1895, p. 108).

Dann folgen wieder Signaturen:

»1544, 29 junii. Testam. . . . . mi Samaritana fiola del magnifico
»misser Zuan Francesco Sagredo, et consorte del magnifico misser Nicholò Foscharini
». . . . . . in casa del magnifico mio padre a Santa Trinita . . . .

»T[is]: Io *Hieronimo da santa chroxe depentor* in chontrà de San Martin fui testi-»monio pregado et zurado et fazo fede chognosser la dita madona Samaritana . . . ». . . . . .

»(Sez. Not. Bianco Francesco B.ª 127. n.º 785.)«

»1546, 28 martii. Testam. . . . . Io Zuan Francesco Sagredo fo del »Clarissimo D. Piero de la contrà de Santa Trinita . . . .

»T[is]: *Io Hieronimo de Bernardin da santa chroxe depentor* in chontrà de San »Martin fui presente a quanto al sopraschrito . . . .

»(Sez.ᵉ Not.ᵉ Canali de Angelo B.ª 209 n.º 290.)«

Diese Signaturen sind von Interesse, da sie uns zeigen, dafs Girolamo da Santa Croce Beziehungen zu der Patrizierfamilie Sagredo hatte, welche in der benachbarten Pfarrei von Santa Trinita einen Palast und in der Kirche daselbst eine Kapelle besafs. Girolamo hat für diese Kapelle die Bilder geliefert und auch sonst reichlich die Kirche mit Bildern ausgestattet. Die Kirche wurde in den letzten Jahren der Republik einer Restauration unterzogen und gingen wahrscheinlich damals schon die meisten Bilder verloren. Über den Verbleib der vielen Bilder Girolamos, die von Boschini in dieser Kirche erwähnt werden, fehlt jede Nachricht.

In den fünfziger Jahren des Cinquecento können wir schon in Venedig die Totenregister des Magistrato della Sanità benutzen. Venedig war, da es so oft und so heftig von der Pest, die aus dem Orient dahin verschleppt wurde, heimgesucht wurde, in sanitärer Beziehung anderen Staaten weit voraus und beobachtete genau die Variationen der Sterblichkeit, wie sie der Magistrato feststellte. Girolamos Tod ist aber durch eine Nachlässigkeit in dem Register des Magistrats nicht eingeschrieben, dagegen finden wir in dem Necrologio der Kirche S. Martino folgenden Eintrag:

»1556, adì 9 Lugio.

»*Gerolimo, depentor*, ammalato da febbre, sta in casa dei preti.«

Der Maler wird blofs mit dem Vornamen Girolamo genannt, Bonifazio di Pitati, Polidoro de Renzi da Lanzano sind in den Totenregistern auch blofs mit dem Vornamen eingetragen; wir können dem ungeachtet mit Sicherheit schliefsen, dafs Girolamo da Santa Croce gemeint ist, da wir ja wissen, dafs er sowohl, wie sein Sohn Francesco, in der Casa dei preti wohnte. Nicht selten geben die Nekrologien das Alter der Verstorbenen an, in diesem Falle findet sich aber keine Notiz. Wir können aber nach der Chronologie seines Lebens vermuten, dafs er ungefähr 70 Jahre alt war, als er starb. Girolamo war auch als Mitglied in der Malerschule eingezeichnet, wie wir aus G. A. Moschinis Auszügen der Liber di Tanse sehen, auch war er Mitglied der Scuola Grande della Misericordia in Valverde, in deren Listen er unter dem Jahre 1540 eingetragen ist.

Das früheste bezeichnete und datierte Gemälde Girolamos befindet sich in der Kirche S. Silvestro zu Venedig. Es stellt nicht den hl. Thomas von Aquino dar, wie Crowe und Cavalcaselle meinen, sondern den hl. Thomas von Canterbury, der in Venedig als Schutzpatron der Weinküfer galt; es ist mit 1520 datiert. Das letzte bekannte Bild ist das Abendmahl in S. Martino in Girolamos Pfarrkirche; es trägt das Datum 1549. Ich glaube aber ein unbezeichnetes Werk noch vor das Jahr 1520 datieren zu können.

Im Jahre 1503 hatten die Dominikaner von SS. Giovanni e Paolo ein wunderthätiges Marienbild, das dem hl. Johannes von Damaskus gehört haben sollte und im Jahre 1348 von Paolo Morosini nach Venedig gebracht worden war, in einem in unmittelbarer Nähe ihrer Kirche befindlichen Oratorium aufgestellt, das nun das der Madonna della Pace genannt wurde. Der sehr reiche und kinderlose Prokurator von S. Marco,

Zaccharias Gabriel, erkor diese Kapelle zur Errichtung einer Familiengruft für seine Angehörigen. Als sein Bruder Lorenzo, Bischof von Bergamo, im Jahre 1508 in Rom sein Testament erlassen und seinem Bruder Zaccharias die Nutzniefsung seines Vermögens vermacht hatte, liefs der überlebende, schon hoch betagte Prokurator von S. Marco seinem im Jahre 1512 verstorbenen Bruder ein prächtiges Grab in der Kapelle der Madonna della Pace errichten, dessen Beschreibung uns in SANSOVINOS »Venetia« erhalten ist. Es war mit drei Marmorfiguren von Lorenzo Bregnos Hand geschmückt. Zaccharias Gabriel versah bei dieser Gelegenheit vermutlich auch den Altar, welcher bis dahin nur das Bild der wunderthätigen Madonna getragen hatte, rechts und links mit einer Heiligenfigur und brachte über derselben als Lünette einen Padre Eterno an. Im Jahre 1519 starb Zaccharias selbst und erwähnt in seinem Testament, dafs er seinem Bruder das Grab in der Kapelle der Madonna della Pace errichtet habe und nun auch selbst dort begraben sein wolle.

Im Jahre 1581 wird in der *Capella delli Magnifici Gabrielli* eine Scuola gegründet, die den Namen der Madonna della Pace annimmt. Im Jahre 1664 beschreibt BOSCHINI den Altar des Oratoriums so: La Tavola dell' Altare è in tre partimenti; in quello di sopra, vi è il Padre Eterno, nell' uno delle due nicchi dai lati, vi è San Giovanni Evangelista, e nell' altro un Santo, in habito da Cavaliere, con un stendardo nella mano opera di Vittore Carpaccio. In der letzten Hälfte des XVII. Jahrhunderts wurde die Kapelle dem Zeitgeschmack gemäfs ganz mit grofsen Bildern auf Leinwand austapeziert und die dem Carpaccio zugeschriebenen Gemälde wurden in das Albergo gebracht. In einem Inventar aus dem Jahre 1708 werden die zwei Heiligen aber dem Palma und der Padre Eterno dem Paolo Veronese zugeschrieben. In den späteren Inventarien von 1732, 1738, 1741, 1756, 1769 erscheinen sie ohne irgendwelche Attribution. Im Jahre 1801 fand die letzte Sitzung der Scuola statt; die Kapelle der Madonna della Pace wurde sogar ganz abgerissen, die Bilder gelangten wahrscheinlich mit den zahlreichen anderen aus dem Kloster SS. Giovanni e Paolo stammenden zur Versteigerung.

Wir möchten nun diese beiden als quadri bislungi beschriebenen und von BOSCHINI dem Carpaccio zugeschriebenen Heiligen in den Bildern Nr. 632 und 633 der National Gallery in London wiedererkennen. BOSCHINI ist bekanntlich in seinen Attributionen an Carpaccio regelmäfsig wenig glücklich; man hat in der Scuola auch diese Attribution nicht anerkannt. Die beiden Gemälde zeigen vielmehr einen mit Cima verwandten Stil. Das Bild zur Linken stellt den jugendlichen in einem Buche lesenden S. Giovanni Evangelista dar, das rechte richtig einen Kavalier, der in der einen Hand eine Fahne, in der anderen ein Stadtmodell hält. BOSCHINI konnte den Namen dieses heiligen Ritters nicht angeben, wir erkennen in ihm ohne Mühe den hl. Alexander, den Schutzpatron Bergamos. Der Katalog der National Gallery schreibt mit vollem Recht diese Bilder dem Girolamo da Santa Croce zu. Die Vermutung liegt nahe, dafs Zaccharias Gabriel, als sein Bruder Lorenzo Gabriel, Bischof von *Bergamo*, im Jahre 1512 in der Kapelle der Madonna della Pace begraben wurde, den *bergamaskischen* Maler Girolamo da Santa Croce beauftragte, die drei Gemälde zur Verschönerung des Altars herzustellen, von denen einer sehr erklärlicherweise den Schutzpatron *Bergamos*, den hl. Alexander darzustellen hatte. Die beiden in solidester Technik, guter Zeichnung und warmem Kolorit ausgeführten Gemälde, wohl die besten Werke Girolamos, wären also bald nach 1512 zu datieren, zu einer Zeit, in welcher wir den Anschlufs Girolamos an Cima annahmen.

Wir möchten aber noch ein zweites undatiertes, kleineres Bild in Girolamos Frühzeit setzen. Es wird von BOSCHINI so beschrieben: San Pietro, Chiesa Patriar-

cale. »Sopra la Sedia di San Pietro, vi è un quadretto fatto da Santo Croce, con nostro Signore morto in braccio alla Madre, con le Marie, S. Giovanni San Nicodemo, altri Santi, e li Ladroni.« Dieses Bild, auf welches die Beschreibung BOSCHINIS vollständig paſst, glauben wir in Nr. 1032 der alten Pinakothek in München wiedergefunden zu haben. Es ist daselbst dem Marco Basaiti zugeschrieben, während GIO. MORELLI es sogar für flämisch erklärte. Seine Zuweisung an Girolamo ergiebt sich überzeugend, wenn man damit ein Bild in der Accademia zu Venedig vergleicht, welches denselben Gegenstand darstellt und aus der Kirche S. Severo stammt, für welche Francesco Santa Croce, ebenso wie sein Vater Girolamo für die Kirche S. Ternita, mehrere Bilder geliefert hatte. BOSCHINI schreibt zwei Sopraporten und Gegenstücke dem Catena zu, davon befindet sich die Geiſselung Christi jetzt in der Accademia in Venedig als Francesco Santa Croce; das Gegenstück die Visitazione befand sich 1815 in dem Albergo der Scuola del Rosario und wurde wahrscheinlich mit den anderen dort befindlichen Bildern nach Ruſsland verkauft, wo sie bisher ganz verschollen zu sein scheint. Ein drittes Bild in S. Severo wird von BOSCHINI der Schule des Lazzaro Bastiani zugeschrieben; es ist die erwähnte Beweinung Christi in der Accademia in Venedig. Dieses und die Geiſselung Ghristi hängen jetzt nebeneinander, wodurch man sich leicht überzeugen kann, daſs beide von der Hand des Francesco Santa Croce stammen.

Das kleinere Münchener Bild und das gröſsere venezianische Bild enthalten dieselbe Anzahl von Figuren; um die den Leichnam Christi im Schoſse haltende Maria gruppieren sich halbkreisförmig noch vier knieende heilige Frauen, der wehklagende hl. Johannes steht aufrecht rechts, links steht der hl. Nikodemus und Joseph von Arimathia, auf dem Münchener Bild sind aber noch die am Kreuz hängenden Schächer dargestellt. In der Farbenzusammenstellung zeigen beide Bilder viel Verwandtes, in der Komposition gehen sie auf eine gemeinsame Quelle zurück, auf eine Pietà, die sich ursprünglich im Kapitelsaal der beschuhten Karmeliter in Venedig befand und jetzt in der Sammlung des Grafen Stroganoff in Petersburg aufbewahrt wird; dieses Bild ist ein unzweifelhaft echtes Werk des Cima. Auch in der mit steilen Abhängen abfallenden Gebirgslandschaft zeigen die beiden besprochenen Gemälde Girolamos Verwandtschaft mit Cima.

FRANCESCO SANTA CROCE (1516—1584)

Girolamo da Santa Croce hatte einen Sohn, der auch Maler war, sich aber, da er in Venedig geboren war, ohne den Zusatz »da« einfach Santa Croce nannte. Es existiert von ihm nur ein einziges bezeichnetes und gutes Altarbild in der Kirche von Chirignago bei Mestre. Obgleich Padre FEDERICI, ohne seine Quellen zu nennen, in den »Memorie Trivigiane« richtig angiebt, daſs der Maler dieses Bildes der Sohn Girolamos wäre, haben CROWE und CAVALCASELLE diesen Maler doch mit Francesco di Simone und Francesco Rizzo zusammengeworfen. Man muſs also drei Santa Croces mit dem Namen Francesco unterscheiden: den Francesco di Simone, den Francesco di Bernardino und den Francesco di Girolamo. Jenes Bild in Chirignago ist bezeichnet: Propriis sumptibus R. D. P. Marci Antonii sancta cruce hujus ecclesiae rectoris, Franciscus Sancta Cruce fecit anno dom. 1541. Vielleicht war der Priester Marcantonio ein Bruder dieses Francesco Santa Croce.

Archivalisch haben wir die erste Nachricht von ihm im Jahre 1543, wo ihn sein Vater Girolamo zu seinem Stellvertreter in einem Rechtsstreit ernennt.

»1543, die lune 16 mensis Julij ad Cancellum. Magister *Hieronymus pictor* quondam ser Bernardini dictus *de Sancta Crose* habitator Venetiis in confinio Sancti *Mar-*

»*tini* sponte et omni quo potuit meliori modo solemniter constituit suum commissum »et procuratorem legitimum Ser *Franciscum ejus filium* . . . . »in causa quam habet et movet pro et contra spectabilem dominum *Andream Zio* olim »guardianum *Scolle Sancte Marie Caritatis Venetiarum* . . . .

»Testes. — Dominus Ioannes filius domini Marini Venetus fidem faciens et ser »Alexander Ingenerius filius domini Francisci.

»(Sez. Not. Atti Vettor Maffei Reg. n.º 8089 a c.ᵉ 105 t.º)«

Francesco mufs von frühester Jugend an in dem Atelier seines Vaters mitgewirkt und sich dessen Stil vollkommen angeeignet haben und immer bei ihm geblieben sein. Nach dessen im Jahre 1556 erfolgten Tode führte er das in flottem Betrieb stehende Atelier jedenfalls ganz in der Art seines Vaters fort.

Aus dem Jahre 1559 haben wir eine Signatur:

»1559, 12 maji. Testam. . . . . Io France- »schina moglier de messer Beneto quondam messer Bortolomio de Venturini de la con- »tra de San Fantin in corte de cha Coco de Venetia . . . .

». . . . .

»T[is]: *Io Franceschο Santa croce depentor* fiol de missier *Ieronimo depentor* nela »Contrà de San Martin fui testimonio prezente zurado et pregado soto scrissi cono- »scho la testatrice . . . .

». . . . . .

»(Sez. Not. Formento Giacomo — B. n.º 412, n.º 175.)«

Im Jahre 1575 hält der Tod in seinem Hause Einzug; erst stirbt sein Sohn, einige Tage später seine Frau. Der Necrologio in S. Martino berichtet:

»1575, 19 Settembre.

»Zan Battista putto de anni 16, fio de mistro *Francesco Santa Crose*, ammalado »de 220 vermi, sta in casa della Pieve.[1])

»1575, 25 Settembre.

»Madona Lucia mogier de mistro Francesco Santa Crose, ammalada da fevre, »sta in le case dei preti.«

Wir haben auch das Testament des Francesco:

»1584, 10 decembris. Testam. . . . . *Io Fran- »cesco Santa Croce pittor* fo de messer *Hieronimo* sano per la Iddio gratia della mente »et intelletto benchè infermo del corpo, giacendo in leto nella casa della mia habitation »posta in contrà de San Martin. . . . . Lasso *Lucia* mia *consorte* carissima »donna madonna usufruttuaria et sola comissaria de tutto il mio in vita . . . . ». . . . . Voglio che la cavi ducati vinticinque contadi li quali siano per il »maritar de *Bettina mia fiola*, oltra le altre cosette che e sta fatto per *l' altra mia fiola*, »talmente che ditta *Betta* habbi per il suo maritar tanto quanto ha havuto l' altra mia »fiola. Il residuo . . . . lasso a *Piero Paulo* et *Zaccaria mei fioli* e qualmente ». . . . Questo voglio sij il mio ultimo testamento et ultima volonta che prevagli ad »ogni altro che fin hora havesse fatto. Praeterea etc. signum etc.

»T[es]: Io D. Francesco Ferrari del quondam ser Bastian de Albiano fui testimonio »pregato al presente testamento.

»Io Ianpiero q.ᵐ Jacomo di Donatj de la mas.ª fui testimonio pregato et jurato »al presente testamento.

---

[1]) Die Totenregister Venedigs wimmeln von solchen medizinischen Kuriositäten; sehr interessant sind auch die Einträge über viele Mordthaten und Hinrichtungen.

»(a tergo) Testamentum Domini *Francisci Santa Croce Pictoris*, diei 10 decem-»bris 1584.

»obijt die 11 Decembris suprascripti, et publicatum fuit ad instantiam domine »Lucie ejus uxoris.

»(Sez. Not. atti Nod. Angelini Gio. Pietro B.ª 11 n.º 183.)«

In dem Necrologio des Magistrato della Sanità ist sein Tod verzeichnet:

»1584 adi 11 Decembre — Messer *Francesco Santa Crose pittor* de anni 68, de »catarro giorni otto — S. Zuane in Bragola.«

Aus diesem Testament ersehen wir, daſs Francesco sich nach dem Tode seiner Frau mit einer anderen gleichen Vornamens wieder verheiratet hat; er erwähnt auch seinen Sohn und Nachfolger Pietro Paolo.

Überblickt man die zahlreichen, in den Galerien zerstreuten, unzweifelhaft aus Girolamos Werkstatt stammenden Gemälde, so findet man, daſs die gröſseren Altargemälde Girolamos sich durch einen warmen Ton auszeichnen, daſs aber bei kleineren Staffeleibildern gewöhnlich ein kühler Ton vorherrscht, und daſs man bei den meisten dieser Entlehnungen von Stichen Markantons, von Stichen und Holzschnitten Albrecht Dürers oder niederländischer Stecher nachweisen kann. Auch auf Francescos Geiſselung Christi in der Accademia in Venedig ist eine Figur dem Stich Dürers »Die vier Ritter« entlehnt. Auf dem bezeichneten Altargemälde in Chirignago herrscht auch ein kühler Ton vor, namentlich infolge der etwas zu reichlichen Verwendung der blauen Farbe. Es möchte sich empfehlen, diese in hellerem Ton ausgeführten Gemälde unselbständiger Erfindung und Komposition, die man bisher der Bottega zugeschrieben, lieber dem Francesco Santa Croce, die anderen dagegen dem Girolamo selbst zu erteilen.

Von Girolamo besitzen wir im groſsherzoglichen Kupferstichkabinet zu Darmstadt eine vorzügliche Handzeichnung für seine Cena in S. Martino zu Venedig. In der Galleria Querini-Stampalia zu Venedig befinden sich zwei groſse Zeichnungen, die offenbar als Entwürfe für Arazzi bestimmt sind und die auf Bestellung des Dogen Girolamo Priuli angefertigt sein müssen, da dieser mit dem Heiligen Girolamo zugleich dargestellt ist und das Wappen des Priuli zu seiten der Figuren angebracht ist. Da der Doge Girolamo Priuli erst im Jahre 1559 den Thron bestieg, so können wir mit Sicherheit schlieſsen, daſs diese Zeichnungen von Francesco ausgeführt wurden und nicht von Girolamo, der ja 1556 schon gestorben war. Auf den ersten Blick sind dem Stil und der Technik nach diese venezianischen Zeichnungen der Darmstädter Zeichnung zum Verwechseln ähnlich; erst bei genauerer Betrachtung bemerkt man, daſs die Linienführung in der venezianischen Zeichnung etwas freier und nachlässiger ist.

Da wir nun gefunden haben, daſs bergamaskische Landsleute und vielleicht Verwandte der Santa Croce sich mit der Herstellung von Arazzi abgaben, so gewinnen diese Zeichnungen der Galleria Querini-Stampalia noch mehr Interesse, weil wir daraus ersehen, wie diese bergamaskischen Maler und Teppichwirker zusammen gearbeitet und sich gegenseitig gefördert haben mögen.

PIETRO PAOLO SANTA CROCE

Die erste Erwähnung des Pietro Paulo Santa Croce geschieht im Jahre 1584 in dem Testament seines Vaters Francesco. Pietro Paolo setzte die Werkstatt des Groſsvaters in derselben Weise fort, wie es sein Vater gethan und bedient sich immer noch

des *Papageis* als Wahrzeichen. In der Komposition, im Landschaftlichen und in der Farbe ist er noch ganz wie Girolamo, nur hat er endlich die harten quattrocentistischen Falten aufgegeben und sich von seinen Zeitgenossen eine gewisse Nachlässigkeit in der Zeichnung angewöhnt. Im »Santo« zu Padova befindet sich von ihm eine bezeichnete und mit 1591 datierte Anbetung der Könige; ein anderes, aber unbezeichnetes grofses Altargemälde, ein Sposalizio, in S.ta Maria in Lovere. In der Akademie und dem Museo civico in Venedig und besonders in der Akademie dei Concordi zu Rovigo findet man kleinere Staffeleibilder. Wenn die Bilder Pietro Paulos Interieurs darstellen, so sind sie immer von dem gröfsten Interesse; ebenso, wie Carpaccio, hat er den zeitgenössischen Hausrat stets mit der gröfsten Treue abgebildet.

Archivalisch hat sich bis jetzt nichts über ihn gefunden; wir haben aber das Testament seiner Witwe und ersehen daraus, dafs er im Jahre 1620 schon gestorben war:

»1620, 21 decembris. Testam. . . . . Volendo io Lodovica di Schieti »*relicta* del q.m Ser *Piero Paulo Santa Croce pittor* far il mio testamento; Però »ritrovandomi in casa della abitation della sig.ra Isabeta Salvioni posta in contrà di »S. Antonin . . . . Lasso alla Sig.a Arcangela Salvioni fiola del q.m »Ill.mo Sig.r Vincenzo ducati cinque de contadi delli denari che si ritrovera al tempo »della mia morte, et il resto poi di essi denari de contadi voglio che essa li spendi in »far cellebrar per l' anima mia tante messe qual Signora Arcangela la lasso per mia »sola commissaria. Il resto poi de tutti li altri mei beni de cadanna sorte che ho et »che potesse haver lasso a *Piero Paulo mio fiol*. . . . .

»Tes: Io Iseppo Gregolin Segretario Ducale fui testimonio giurato et pregato.

»Io Gio: Francesco Maggi fiol del Sig.e Camillo fui testimonio giurado et pregato.

»(*A tergo*.) Testamentum Domine Ludovice de Schietis relicte domini *Petri* »*Pauli Santa Crose pictoris* de quo rogatus fui ego Johannes Baptista de Thomasijs »Venetiarum Notarius sub die 26 mensis Decembris 1620.

»Immediate publicatum de ordine dicte testatricis.

»(Sez. Not.e Gio: Battista di Tomasi. B.a 978 n.o 413.)

Mit dem Tode Pietro Paulos scheint die Werkstatt der Santa Croces zum Stillstand gekommen zu sein. Nach der grofsen Menge der Bilder zu urteilen, die sich erhalten hat, mufs diese Werkstatt sehr flott gearbeitet, viele Kirchen der Terra ferma mit Bildern versehen und vielleicht gerade wegen ihres zurückgebliebenen Geschmackes bei den Mittelklassen und den Provinzlern sich einer besonderen Beliebtheit erfreut haben.

ALVISE DONATO UND DIE DONATI

Boschini erwähnt in seinen »Minere« unter den Bildern Venedigs drei Gemälde des Donato veneziano. Eines befand sich in dem Magistrat der Avogaria im Dogenpalast und stellt in der Mitte den St. Markuslöwen dar, rechts und links davon den hl. Augustinus und den hl. Hieronymus; es ist bezeichnet: *Donat. Venetus. depi . . . a* . und trug einst das Datum 1459. — Jetzt ist dieses Bild wieder an seinem alten Platz in der wiederhergestellten Avogaria aufgehängt. — Ein zweites Bild erwähnt Boschini in der Sakristei der Kirche S. Nicoletto dei Frari, das sich jetzt in der Akademie zu Venedig befindet; es stellt den gekreuzigten Christus dar, rechts und links vom Kreuz die Maria, St. Johannes, Franziskus und Bernardius. Eine Bezeichnung findet sich

nicht darauf. Der Hintergrund, die Stadt Jerusalem darstellend, ist Breydenbachs Pilgerfahrt nach dem heiligen Lande entnommen (erschienen in Mainz im Jahre 1486); sonst kommen daselbst noch als Staffage vor: die Marien und Christus, von dem Bilde Giovanni Bellinis aus der Kirche S. Michele in Murano entnommen, der Wirt und Kellermeister aus dem Nachtmahl in Emmaus von Bonifazio (jetzt in der Brera und um 1534 zu datieren) und einige Reiter aus dem Stich der Kreuzigung von Lukas von Leyden. Ein drittes sehr grofses Wandgemälde, aus dem Refektorium des Klosters S. Giorgio in Alga, einer Insel der Lagunen, stammend, ist jetzt, nachdem es 50 Jahre im Magazin verborgen war, in der k. und k. Akademie in Wien ausgestellt. Es stellt ebenfalls die Kreuzigung dar in weiter Landschaft mit grofsen bewegten Gruppen der heiligen Teilnehmer, Volksmassen und Reitern. Das Bild ist gleichfalls nicht bezeichnet.

Der Vergleich dieser Gemälde ergiebt, dafs das Bild des Dogenpalastes nicht von demselben Maler wie die beiden anderen Bilder herrühren kann; wir sind daher, wenn wir Boschinis Angaben nicht absolut verwerfen wollen, genötigt, die Existenz eines älteren und eines jüngeren Malers namens Donato anzunehmen. Letzterer dürfte seinem Stil nach aus der Schule Girolamo da Santa Croce stammen; auf dem Bilde der Accademia in Venedig zeigt sich diese Herkunft in den Figuren freilich weniger klar, aber es verrät sich deutlich, dafs der Maler dieselbe Vorliebe wie Francesco Santa Croce hatte, alle möglichen Figuren und Hintergründe anderen Malern und Stechern zu entlehnen; das Kolorit ist warm, wie bei Girolamo. Das Wiener Bild erinnert in seinem Gesamteindruck an die grofsen Kreuzigungsdarstellungen, die man als Freskomalereien manchmai in den Dorfkirchen Oberitaliens findet; so z. B. die des Francesco Prato da Caravaggio in S. Bernardino aufserhalb Caravaggios. Obgleich die Landschaft geschickt komponiert und die Gruppen in der herkömmlichen Weise disponiert sind, so macht doch das Ganze einen bäuerischen Eindruck, da die einzelnen Figuren ohne jede Feinheit, ungelenk in der Stellung und roh im Ausdruck hingesetzt sind; ihre Abstammung von den Typen Girolamos ist aber deutlich erkennbar. Eine Figur im Bilde, der sich auf die Lanze stützende Ritter, ist ebenso wie der auf der Geifselung Christi Francesco Santa Croces in der Accademia zu Venedig einem Stich Albrecht Dürers entlehnt.

Nach den angeführten Daten scheint es uns wahrscheinlich, dafs der jüngere Donato um die Mitte des XVI. Jahrhunderts in Venedig gearbeitet haben mufs und ein Bergamaske war. Bei der Durchmusterung der Akten der bergamaskischen Notare stofsen wir häufig auf den *Zunamen* Donato, und finden wir, dafs diese Familie aus Piazza Brembana, dem letzten gröfseren Ort im Brembothal, stammt. Viele Abkömmlinge dieser Familie waren auch nach Venedig gekommen. So finden wir in der Mitte des XVI. Jahrhunderts, dafs Salvator de Donatis quondam d.[i] Dominici Venecha a Platea Seidenweber, Gabriel q.[m] ser Antonii de Donatis a Platea Sammetweber, Geronimo di Zuanne Donato Tuchhändler in Venedig waren. In der Ruga degli orefici am Rialto wohnte der Goldschmied Giovanni Maria, Sohn des Maklers Marco Donato.

Zuan Leonardo Donato hatte einen Sohn Alvise an Kindes Statt angenommen; wir möchten vermuten, dafs dieser Alvise Donato, welcher öfter in den Akten des Staatsarchivs erwähnt wird, eben wegen seiner Verbindung mit den Bergamasken der jüngere sogenannte Donato Veneziano wäre. Sein Stil entspricht auch der Zeit, in der sein Name in den Akten vorkommt, nämlich 1528—1550.

»1528, 13 junii — Testam. . . .

»ego *Ioannes Leonardus Donato quondam domini Sebastiani* de confinio Sancti »Gervasii et Protasii Venetiarum . . . .

»Item lego *Aloysio* filio meo adoptivo ducatos quinquaginta . . . .

»Ego Hieronymus Canalis Sancti Georgii Venetiarum notarius complevi et roboravi.

»(Sez. Not. atti Canali Girolamo Prot.° 169 — VII c.e 130 t.°.)«

»MDXXXIII, indictione sexta, Die vero Veneris vigesimo tercio mensis maij.

»Inventarium rerum et bonorum mobilium repertorum in domo habitationis »quondam Domine Andriane Iohannis Baptiste esterna die defuncte que domus est »jurium commissarie quondam Reverendi equitis hierosolymitani Domini Petri Grimani »posita in confinio Sanctorum Viti et Modesti Venetiarum factum ad instantiam hono- »rabilis viri Ser *Aloysii Donato pictoris* filii domini Iohannis Leonardi, et in ejus »presentia intervenientis ut dixit nomine ser *Iohannis Marie* etiam *pictoris* filii prenomi- »nate quondam domine Andriane qui est absens ad presens ab hac civitate Venetiarum, »et deget in Constantinopoli ut dixit ac per me notarium descriptum premisso signo »Venerabilis Sancte Crucis sequitur ut in infra videlicet«:

Hier folgt das Inventar des Malers Zuan Maria di Zuan Battista a Zudaica (wovon später die Rede) stark gekürzt, nur Ateliergegenstände sind angegeben:

»Prima in la camera del dito Ser Zuan Marie.«

Ommissis.

»Quadri numero cinque, compreso la madonna e compreso uno quadretto pizzollo »cum suo fazuol de posta vergado;

Ommissis.

»Due teste de zesso et cinque figurette de creda era sopra la lectiera;

Ommissis.

»In portego . . . . . . alguni quadri . . . . . duo schagni depenti da sentar . . . »In cusina e prima in la cassa se dice essere della Ditta quondam Domina Andriana »in una scatolla duo corone di ambri negri . . . . alquanti telleri, doi »quadri, alquante figure de zesso et alquante tavolle.

Ommissis.

Sieben Jahre später — »MDXXXXI. Indictione XIIII — Di vero martis vigesimo »quarto mensis Maij suprascriptis ser *Iohannes Maria* pictor contentus et confessus »fuit se habuisse et recepisse ac sibi consignata fuisse a suprascripto ser *Aloysio* »*Donato* omnia suprascripta bona in suprascripto inventario contenta et descripta. . . .

»(Not. Benedetto Soliani Reg. n.° 11862 c.e 1—6.)«

1538, 20 Martii. —

»Honesta mulier Domina Christina relicta quondam ser *Johannis Leonardo Donato* »olim domini Sebastiani agens pro se ipsa nomine proprio, et in ejus specialitate nec »non uti commissaria pro majori parte prefati quondam ser Iohannis Leonardi viri »sui instituta, ut dixit per ejus testamentum rogatum penes Dominum Hieronymum »Canalem notarium Venetum sub die 13 mensis Iunij 1528 et dictis nominibus, ac omni »meliori modo quo potuit et potest, fecit et constituit suum legitimum procuratorem

»et commissarium discretum juvenem ser *Aloysium pictorem filium suum adoptivum* »ibidem presentem et acceptantem . . . .

»Ego Benedictus Solianus notarius rogatus.

»(Sez. Not. Atti Benedetto Soliani a c.^e 223 t.^o Reg.^o n.º 11863.)«

Im Jahre 1539 verkauft er als Sachwalter der Lucretia Bonaldi ein Haus am Rio Sant' Alvise an Alvise Vitalba, einen Juwelier. Paulo Vitalba war *Sculptor in gemme* und nennt sich mit seinem vollen Namen Paulo di Longhi della Vitalba. Diese Juwelierfamilie stammte wahrscheinlich auch aus dem Bergamaskischen (Sez. Not. Miscell. C. VIII Csl. 6 F. 1 B. 1 Canal Girolamo).

»1539 die 14 mensis maij. Indictione XII Rivoalti Manifestum faccio ego *Aloy-»sius Donato pictor* tamquam commissus et procurator Dominae Lucretiae filiae quon-»dam ser Mathei de Bonaldis prout de procura patet manu ser Caroli Blancho publici »notarij de anno 1539 die vero quinto mensis martii, per quod procurae instrumentum »dicta domina Lucretia mihi concessit libertatem et facilitatem infrascriptam domum »vendendi et alienandi et alia faciendi prout in eo a notario infrascripto viso et lecto »cum meis successoribus. Quia in Dei et Christi nomine do, vendo atque transacto »vobis ser *Aloysio de Vitalibus quondam ser Joannis Petri Joculario* vestrisque succes-»soribus cunctam et super totam quandam proprietatem . . . . tota . . . . posita est in »Confinio Sancti Hermacorae et Fortunati . . . .

»(Giudici del Esaminador — Vendizion, Alienazion e Donazion Rg. 21 c.^te 14.)«

»1539, 4 augusti. Testam. . . . . .

». . . . . Io Lodovica consorte da messer *Aloixe Donado depentor* fo de messer »Zuan Lunardo Sana per la Idio gratia de la mente, senso, intelletto, et corpo, ma »ritrovandomi esser agravada et hormai propinqua al parto . . . .

»Instituisco et voio sia mio fidet et unico commissario el predetto messer Aluyxe »mio marido . . . .

»T^is: Io Gasparo de Tauris *Intalgia Corniole* testimonio pregado et zurado »soto scrisi.

»*a tergo* — Testamentum domine Ludovice uxoris. ser Aloysii Donati pictoris.

»(Marcantonio Tomasi Test.^o n.º 150. B.^a n.º 984.)«

»1547, 25 Junij . . .

»Il Sig.^r Giuseppe da Sale fu Lodovico di S. Gregorio di Venezia, da un lato e »Cecilia e Polissene fu Andrea concordemente nominarono Benedetto de Regazzoni e »*Luigi Donato* pittore di S. Vito in Venezia onde comporre le differenze insorte, e che »insorger potessero fra le parti per qualsivoglia titolo o ragione.

»(Atti Not. Marcantonio Cavagnis Reg.^o 3251. c.^e 204.)«

»1548, die 23 mensis Januarii ad Cancellum.

»Compromissum . . . . Ser Dominicus Dandulo de Salodio f.^s quondam ser »Jacobi Barcharolus ad infrascriptam columnam ex una, et ser Albanus vitus fil. quon-»dam ser Maphei de Burano Maris ejus gener ex altera . . . .

»T^is: dominus *Aloysius Donato*, quondam domini Ioannis Leonardi pictor.

»(Atti Not. Marcantonio Cavagnis Reg.^o 3252 c.^e 21.)«

»1549, 23 Decembris. — Testam . . . .

». . . io Diana fo fiola de messer Zuan Lunardo Donao et moglier de misser »Bernardo Leoncini . . . ho fatto . . . venir a me in caxa de misser *Alvise Donao* »*depentor* Marcantonio de Cavanis Nodaro . . . Lasso a mia sorella Julia li mie campi ». . . lasso la mia parte de casa . . al . . messer *Alvise Donao mio* fradello, fo fiolo »adoptivo di detto messer Zuan Lunardo mio padre . . . Constituisco . . commissio-»nario . . . messer *Alvise* . . . .

»Tis: Io *Nicolo Boneza depentor* fo de Messer *Daniel de Alzan* etc.

»(Sez. Not. Test. M. A. Cavanis B.a 193 n.o 299.)«

Wir ersehen aus diesem Testament, dafs der Gehülfe Alvises auch ein Bergamaske war und von Alzano im Seriothal stammte.

»1550, 30 octobris. Testam. . . . . . .

». . . . . . Io Iulia fiola del quondam misser Zuan Lunardo Donato et moglier »de misser Jacomo Lioncini . . . .

»Item voglio et ordino che sia mio solo Commissario et de questo mio testa-»mento executor magistro *Alvise Donado* depentor, mio quanto fratello dilectissimo . . ». . . . .

»(Not. Renio Pietro. Test. n.o 175 B.a n.o 845.)«

Im Jahre 1500 wird noch ein Maler erwähnt, dessen Zuname Donato war. Es ist dies Paulo quondam Nicolai Donato. Von ihm hat sich blofs eine einzige Notiz erhalten; es ist aber bemerkenswert, dafs der betreffende Notar Zanetto di Bonetti, bei dem er als Zeuge fungierte, ein Bergamaske war. Ein Verwandter von ihm, Giorgio Bonetti, war Maler in Venedig; von einem anderen Bonetti, von Francesco, existieren sogar noch Bilder in Bergamo. Dies macht es wahrscheinlich, dafs auch Paulo Donato, wie Alvise oder dessen Adoptivvater, vom Brembothal stammte.

»1500, 9 aprilis — Creditum et conventio ser Antonii a Mastellis.

»In Christi Nomine Amen — Anno nativitatis ejusdem 1500, indictione tertia, die »vero nono Aprilis mensis. Ibi ser Sebastianus de Franciscis a coloribus solimatis filius »ser Baldesere de confinio Sanctorum Apostolorum Venetiarum per se et heredes mani-»festus et confessus fuit coram me notario et Testibus infrascriptis se teneri et obli-»gatum esse dare et solvere promisit ser Antonio a Mastellis quondam ser Georgii de »confinio Sancti Marcialis Venetiarum etc. etc.

Ommissis.

»Actum in domo habitationis prefati Sebastiani in confinio Sanctorum Aposto-»lorum Venetiarum, presentibus testibus ser Stephano quondam Petri . . . . et »ser *Paulo* quondam *Nicolai Donato pictore* ambobus dicti confinii, notis ad hoc »specialiter vocatis et rogatis.

»(Sez. Not. Cancell. Inf.e Not. Zanetto di Bonetti Prot. c.e 119 T.o Busta 29.)«

Ein Donato ist noch von Interesse; derselbe wird im Jahre 1509 folgendermafsen genannt: Zaninus commandator ducalis domini q. Ioanini de Donatis a Plateae. Der Vater des Malers Cariani war ebenfalls Commandator im Palazzo Ducale an dem Magistrato del Proprio, und haben beide Commandatoren oft Geschäfte zusammen. Nun erwähnt der Anonymo des MORELLI einige Bilder des Zuan del Zanin Comandador, und man könnte denken, dieser Donato wäre vielleicht gemeint, er kommt aber in den

Akten immer nur in Berufsgeschäften als Commandador, d. h. Gerichtsvollzieher, vor und wird nie als Maler erwähnt; auch würde der fortgeschrittene Stil der oben erwähnten Bilder nicht gut zu der früheren Epoche passen. Wir werden später sehen, wer jener Zuan del Zanin Comandador gewesen sein könnte.

Da weder die Bilder der verschiedenen venezianischen Maler, welche den *Vornamen* Donato führten, von CROWE und CAVALCASELLE erschöpfend besprochen, noch die archivalischen Notizen über dieselben von M. CAFFI und PIETRO PAOLETTI vollständig zusammengestellt worden sind, so möge es gestattet sein, bei dieser Gelegenheit das Wenige anzuführen, was man bis jetzt über diese Maler weifs.

Im *Trecento* werden erwähnt:

1344 Donado pentor San Lucha (I. BELLINI, P. PAOLETTI);

1352 Donatus et Nicoletus Simitecollo pictores, in San Luca wohnend (B. CECCHETTI, Arch. Venet. T. 33);

1367 tritt ein zweiter Donato a San Vitale auf; von ihm haben wir folgendes interessante Dokument:

»In nomine dei eterni amen, anno ab incarnatione domini nostri Iesu Christi »millesimo trecentesimo sexagesimo septimo mensis decembris, die quinto intrante in»dicione sexta Rivoalto.

»Plenam et irrevocabilem Securitatem facimus nos magister *Donatus pinctor de* »*confinio Sancti Vitalis* et magister *Catarinus pinctor de confinio Sancti Angeli* cum »nostris heredibus, Vobis done Nicolote relicte et solli commissarie ser Marci Berengo »olim de confinio Sancte Agnetis et vestris successoribus, de ducatis centum auri quos »nobis dedistis pro factura unius Crucis quam dimisit dictus olim ser Marcus Berengo »vester commissus fiendam in ecclesia Sancte Agnetis secundam formam sui testamenti. »Nunc autem de predictis ducatis . . . perfecte appacastis, et deliberastis amodo . . . . . »et quieta quia nichil . . . . cartam ire temptaverimus . . . . . debeamus cum nostris »heredibus vobis et vestris successoribus auri libras quinque. Et hec securitatis carta »in sua permaneat firmitate. Signum suprascriptarum magistrorum *Donati* et *Catarini* »*pinctorum* qui hec rogaverunt fieri.

»T^{es}: Ego nicolaus (ser) pandin testis suscripsi.

»Ego Andreas intaiador testis suscripsi. (Segno del tabellionato.)

»(Procuratori di S. Marco de ultra. Pergamene B. CCLXVII.)«

1372. Seine Signatur auf der Krönung der Maria in der Galleria Querini-Stampalia.

M.CCCLXXII. DONAT eT CAT.
MXE — AGUSTI. ARINV. PICXIT.

1374. Sein Autograph unter einem Testament im Staatsarchiv.

»1374, 14 Augusti — Testam. . . . .

»Ego Maria Nerza relicta ser Marini de Canale de confinio Sancti Lucae . . .

»T^{es}: *magister Donatus pictor* sancti Vitalis, ser Hieronymus Bollarius sancti Lucae.

»(Sez. Not. Testam. Nicolò Ferrante. B.ª 436 n.º 176.)«

Aufserdem noch:

»1382. Anno mille tresento et otunta du a di VI de Zugno.

»Io Ursa Balbi relicta de messer Stadj Balbi de San Julian . . . .

»T^{es}: *magister Donatus pictor* de confinio Sancti Vitalis.

»Domenicus de Ferantibus rector ecclesie Sancti Vitalis.

»(Arch. Not. Nicolò Ferrante, B. 436, n.º 761.)«

Es ist wahrscheinlicher, dafs der Donato von S. Luca (1344) und der Donato von S. Vitale (1382) zwei verschiedene Personen waren.

Von dem Donato da S. Vitale haben wir also noch ein Gemälde, das er in Gemeinschaft mit Catarinus ausgeführt hat. Von diesem letzteren besitzt die Accademia in Venedig zwei Bilder: eine neue Erwerbung, ein Triptychon, ohne Datum, welches nur mit CHATAR signiert ist, sowie eine Krönung der Maria, signiert: MCCCLXV. D. Mexe Marzo Chatarinus Pinxit. Letztere ist der Krönung der Maria in der Galleria Querini-Stampalia in der Komposition und Zeichnung so ähnlich, dafs es schwer fällt, zu bestimmen, welcher Anteil bei der Ausführung des Gemäldes dem Donato zufiel; sie ist in byzantinischer Art mit in Gold aufgesetzten parallelen Lichtern überzogen.

Was nun den Maler Katarinus betrifft, so haben wir aufser den Gemälden der Accademia noch eine Inschrift bei E. Cicogna, Iscriz. Venez., eines Bildes, welches einst in S. Giorgio Maggiore war, jetzt aber verloren ist:

MCCCLXXIIII Nel
MEXE. DI. DECEMBRIO
KATARINUS. PINXIT. HOC. OPUS.

Vom Jahre 1382 haben wir auch eine archivalische Notiz:

Catarinus pictor s. Luce (B. Cecchetti, Arch. Venet. I, 33).

Im ganzen haben wir also von Catarinus pictor Daten vom Jahre 1365, 1367, 1372, 1374 und 1382, in denen er teils allein, teils in Gemeinschaft mit Donato da S. Vitale auftritt.

Der Maler Katarinus, seine Frau und Witwe hiefs Franceschina (P. Paoletti, op. cit.), ist nicht mit dem Holzschnitzer Katarinus zu verwechseln; ist es doch schon an sich unwahrscheinlich, dafs Catarinus zugleich Maler und Holzschnitzer war, da diese Handwerke im XIII. und XIV. Jahrhundert streng getrennt waren und diese Trennung von den betreffenden Schulen argwöhnisch und engherzig überwacht wurde. Von dem Katarinus intagliator besitzen wir noch einen Schnitzaltar, der sich früher im Chor der Kirche Corpus Domini befand und jetzt im Museo Civico in Venedig aufbewahrt wird; er ist bezeichnet: Chatarinus filius magistri andree incisit hoc opus. Bartolomeus Mgri. Paul pinxit, aber nicht datiert, dürfte aber um 1400 anzusetzen sein. Da eben der Catarinus denselben nicht selbst bemalen durfte, so mufste der Bartolomeo di Paolo zu Hülfe genommen werden.

»1399, 15 Augusti — Testam. . . . .

»Io Lucia moier de ser Jacomo Lunce de la contrada de santa Margarita.

»Tes: Dominus presbiter Sanctae Margaritae, ser Petrus pictor Sanctae Mariae For- »mosae, ser *Catherinus Intajator* Sancti Lucae.«

Wie wir sehen, hiefs die Frau des Schnitzers Moreta, die des Malers Franceschina:

»MCCCC, Indictione IIIa.

»Die XXVIII. mensis Junii. Domina Moreta uxor ser *Chatarini Intaiatoris* de »confinio Sancti Luce rogavit cartam commissionis domino Johanni Venerio condam »domini Petri de confinio Sancti Samuelis.

»Testes: Luchas Flor de vin preco — Johannes de Paxieto.

»(Miscellanea Notai diversi — Atti Tabarini Odorico B.a 6.)«

»MCCCCIIII. Nicholaus Paradixi Miles de Veneciis pinxit et *Chatarinus Sancti* »*Luce incixit*«, Inschrift auf einem gemalten Kruzifix bei den Augustinern in Verrucchio (Jac. Morelli. Not. Op. Disegn. p. 222).

»1412 die XVI Ianuarii — Domine *Moreta* uxor magistri *Catarini intaiatoris*, »Sancti Mauricij est contenta quod ser *Iacobus* eius filius sit pro ipsa in curia contra »omnes et omnia faciendum etc.

»Testis: Lucas flordevin preco.

»(Miscell. Notai diversi — Brani di protocolli N. 117. B.ª 9.)«

»1467, 10 aprilis — Testam. . . . .

». . . . . Ego Pasqualina quondam *ser Caterini Moranzono* et uxor magistri »Christophori quondam Zanini de confinio Sancti Salvatoris . . . .

»Item dimitto ser *Iacobo* et ser Gasparino Moranzono fratribus meis omnes »denarios quos ipsi fratres mei tenebantur, et dare debebant domine Morite matri mee ». . . . .

»Residuum . . . . . dimitto suprascripto magistro Christophoro marito meo.

»Io Michiel de maestris testis suscripsi.

(Sez.ᵉ Not. Atti Notaio Trioli Filippo B.ª 974.)«

Wie wir aus dem Testament seiner Tochter, der Pasqualine, ersehen, hiefs der Katarinus wahrscheinlich Moranzone; sein Sohn Giacomo Moranzone war Maler; ein signiertes Bild von ihm erwähnt A. M. Zanetti: Giacom Morazone à laurà questo lauorier an. Dni · MCCCCXXXXI · (jetzt in der Accademia). Zugleich übte er aber auch das Handwerk eines Holzschnitzers aus und mufs also Mitglied beider Scuole gewesen sein, wenn folgende einzige Notiz richtig ist: 1454, 23 Settembre. — Ser Jacobo Moronzono Intajatore lignaminum (Miscell. not. div. test. Cassa II Cass. 6 f.ª 1) und nicht auf einer Nachlässigkeit beruht.

Unter oben erwähntem Vertrag des Donato da S. Vitale ist ein Nicolo Pandin unterzeichnet, der gleichfalls Maler war. Sein Testament (Holograph) lautet wie folgt:

»1435 adi 12 Luio.

»Nota fazo mi *Nichollo Patin* pentor a San Lio chonzoxia che de quelo me »trovo aver el mondo. In prima voio che el sia dado per l' amor de Dio e per l' anima »mia duchati 10, anchora voio che la dita mia moier abia dei mie beni ducati 50 »d' oro sora la soa dita impromexa; anchora voio chel sia dite le mexe de la no»stra dona e de San Griguol; anchora voio se per tempo nexun el vegnise in questa »tera mio cugnado *Iachomo de Ferigo* e suo fizolli da puo la morte de suo pare che i »sia dado uno leto vechio e una choltra vechia me truovo haver in chaxa. Anchora »voio che tuto quanto quel resto se trovera sia de mia fie *Tomaela*, e se intravegnixe »niente de la voio, che la mitade de quello vada in la dita soa madre e l' altra mitade »sia dada per l' anema mia. Anchora voio che mio miser ser *Iachomelo de Tomado* »e *Nicholo de Iachomelo* suo fio e la dita mia moier sia mie chomesarij a dover »despensar quel che sora schrito. Anchora laxo a mio fradelo *Marcho Patin* soldi »vinti, zoe soldi 20 de pizoli a chaxon chel non posa mai dar impazo niun ai sora »diti chomesarij. Item laso al noder pre Nicolò de Santapostolo ducati 2 . . . . »prexenti i testimonj infrascripti.

»(A tergo) — Testamentum ser *Nicolai Patino* pintoris de confinio Sancti Leonis »et . . . . scriptum totum de me ad ipsum lectum secundum usum patrie nostre »qui dixit bene stare et esse . . . . intentionem . . . .

»1435 die XII Iulii, indictione XIII. Rivoalti.

»Testes: Luchas condam Nardi } Sancti
»ser Matheus condam Blaxii } Leonis.

»(Sez. Not. Not. Nicolò de Varsis B. 750. n.º 14.)«

Ein dritter Donato wohnte in Murano und war wahrscheinlich ein Glasmaler, deren eine grofse Anzahl in den Akten des Podestà erwähnt wird:

»1395, 3 marcij — Testam. . . . .

» . . . . Ego Marchexine uxor *ser Donati pictoris* de confinio Sancte Marie de »Muriano . . . .

»In quo quidem volo et esse constituo meum fidei commissarium solum dominum »*presbiterum Victorem filium meum* . . . .

»Testes presentes et rogati fuerunt presbiter Antonius de Vacatiis et Moretus Bono »clericus Sancte Marie de Muriano.

»(A tergo) Cedula testamentaria domine Marchexine uxoris ser *Donati pictoris* »Sancte Marie de Muriano.

»(Sez. Not. Not.e Antonio Torre B.a n.o 988.)«

Im *Quattrocento* wirkte *Donato Bragadin*, der gewöhnlich Donato Veneziano genannt wird und sich auch so auf dem Bilde in der Avogaria des Dogenpalastes gezeichnet hat.

Von ihm haben wir folgende Daten, die sich teils bei SANSOVINO erwähnt finden und auf jetzt verlorenen Bildern zu lesen waren, teils im Staatsarchiv aufgefunden wurden:

1438 — »Battesimo su l' Altar grande a Santa Marina di Mano d. D. Veniz »l' ann. 1438« (SANSOVINO Ven. p. 41); jetzt verloren.

1440, 24 settembre — Vertrag des M. Donatus q.m ser Johannis Bragadino pictor de confinio Sancti Leonis mit M. Jacobus Belino q.m ser Nicolaij Belino pictor zu gemeinsamer Arbeit, wurde vom Notar wieder ausgestrichen, kam also wahrscheinlich nie zur Ausführung (P. PAOLETTI — I. BELLINI).

1452 — »una Madonna nel Refettorio di Sant' Elena l' anno 1452« (SANSOV. p. 212); jetzt verloren.

1459, — der Markuslöwe, St. Hieronymus und St. Augustinus, Avogaria des Dogenpalastes.

»In San Lio 1468 adi 20 majo. — Ser *Donado Bernardo Bragadin depentor* di »San Lio chomo benefiziado in nelultima volonta . . . de Donna Maria fo sua moier . . .

»(Quattro Ministeriali — Stride. R.o 48 c.te 45.to.)«

»1468, mense Madij die vero XXV. Rivoalti. Plenam et irrevocabilem securi»tatis, diffinitionis et emancipationis cartam cum meis heredibus et successoribus facio »ego *Donatus Bragadino pictor* condam ser . . . . de confinio Sancti Leonis, »tibi Thomasio filio meo dilecto etc. etc. . . . .

»Signum suprascripti ser *Donati Bragadino* pictoris qui hec fieri rogavit.

»Testes: Dominus presbiter Bonifatius ab Aquila mansionarius, et Laurentius »Bono, ambo ecclesie Sancti Leonis.

»(Sez. Not. Cancell. Inf.e Not. Natale Colonna Protocollo. c.e 16. B.a 62.)«

»1472, mensis Aprilis, die XIIII° indictione quinta. Rivoalti.

»Plenam et irrevocabilem securitatem cartam dotis et repromisse, facio cum meis »heredibus et successoribus ego *Thomasius Bragadino pictor filius ser Donati de con*»*finio Sancti Leonis* tibi Lutie uxori mee dilecte, et olim filie condam ser Mathei Bono »presenti, stipulanti, et recipienti et successoribus tuis de tota illa tua dote seu repro»missa magna vel parva que tempore contractus nostri matrimonii per te mihi pro»missa fuit. Que quidem repromissa fuit in totum inter denarios et res mobiles de »comuni concordio partium extimatas ducati ducenti auri. Nunc autem etc. . . . . . .

»Ad hec autem manifestum facio ego *Donatus Bragadino pictor pater* suprascripti tui »Thomasii quare tempore dicti contractus accepi te Luciam nurum meam cum tua dote »predicta super bonis meis et ideo obligo me et omnia bona mea mobilia et immobilia, »presentia et futura tibi Lucie nurui mee vel successoribus tuis in omnem casum et »eventum dicte tue dotis restituende. Si igitur etc. . . . .

»Testes: ser Franciscus condam ser Iohannis de Monte Dracono vartarius.

»Ser Ioannes Guiduci Garziator, ambo de contrata Sancti Leonis.

»(Sez. Not. Cancel. Inf. Not. Natale Colonne protocollo B.ª 62 carte 4.)«

»1473, 30 ottobre: Tod des »ser Donado Bragadin depentor« (Sc. gr. della Carità »Mariegola et ordinario) PAOLETTI — I. BELLINI.«

Donato hatte einen Sohn Francesco, der im Jahre 1447 an der Kirche S. Salvator und S. Silvestro Geistlicher war (Basso Basilio B.ª 732 C. 28 e Rogari Franco B. 985). Zwei andere Söhne waren Maler; 1451, ser Iacomo de ser Donado Bragadin pentor confratello della Scuola della Carità (PAOLETTI) und Thomaso, von dem sich, aufser den obigen, noch mehrere Notizen erhalten haben.

»1464 die Septimo mensis Junij.

»Honesta domina Blancha filia quondam domini Michaelis Bonicis de Sibinicho »ad presens commorans in confinio Sancti Thome corpore et mente sana . . . .

»Tis: ser *Thomasius Bragadeno pictor* filius ser Donati de confinio Sancti Leonis.

»(Sez. Not. Not. Grassolario Bartolomeo Bª 480. n.º 147.)«

1473. Ser Tomaxo de Donato Bragadin depentor wird Mitglied der Scuola delle Carità (P. PAOLETTI, I. BELLINI).

»1473, 4 Septembris — Cum sit quod ego Iohannes Garziator filius ser Joannis »Viti de contracta Sancti Leonis rogaverim tibi Perine consorti mee unam cartam »securitatis tue dotis . . . .

»Testes: *ser Thomasius pictor filius ser Donati Bragadino*

»ser Franciscus de Monte varotarius q.m ser Joannis ambo Sancti Leonis.

»(Sez. Not. Cancell. Inf. Not. Natale Colonna — Prot.º c.e 4 B.ª 62.)«

1480, Thomaso Bragadin zieht in den Calli Venedigs als sich geifselnder Flagellant mit noch anderen etwa 100 Flagellanten, »Disciplenarij che se battono«, umher (Consiglio dei Dieci Misti N.º 23 anni 1484—1488 c.te 74.to).

Die Orgel von S. Salvador.

»Iesus Maria adì 9 octubrio 1483.

»Sia noto e manifesto a chi vedera questo scripto come io fra Paulo Prior de »San Salvador ho facto cum *maistro Antonio depentor* sta al ponte de San Lio rason »e saldo d' acordo de ogni cossa havemo havuto a far insieme de lo indorar da l'organo »e depenzer de quelo e per uno *epitafio fece far maistro Domenego da Lucha* andar »in sima de l' organo, e per ogni altra rasone havessemo a far insieme e per uno San »Hieronimo tolse el padre fra Marcho e per la *pala* have a fare el padre fra Marcho »dacordo per ducati vinticinque, e per uno che esso maistro Antonio date alo intaiador »per nome nostro e per un ducato de azuro messe ne la *palla* die haver per soldo »de tuto ducati 27, cioi 27 presente al nostro padre Vicario fra Seraphino e maistro »*Tomaso depentor* condam *maistro Donao* sta a San Lio in botega, li quali tuti do presente esso maistro Antonio depentor se sottoscrisseno.

»Io frare Seraphin fui presente et confermo le sopradette chosse.

»Io *Tomaxo fo de ser Donado Bragadin* pentor suprascrito sotoscrivo presente »maistro Antonio.

»Item el sopradito *maistro Antonio* a chonfessato aver avuto el suo pagamento, »zoe ducati 27 sechondo l'achordo soprascrito.

»1483 adì 9 octubrio.

»(*A tergo*) — In Venexia — per mi Tomaxo fo de ser Donado Bragadin depentor »in presenxia de misser fra Marco antidetto pagador de la dicta pala — fra Dionixi »da Bolognia fo chompagnio.

»Scripto e Saldo de acordo cum *maistro Antonio de Bernardo depentor* over »*indorador* et pagamento — 1483.

»(Convento SS. Salvatore — Fabbrica della Chiesa del SS.º Salv.ᵉ — R.º 50 »a c.ᵉ 34. B.ª 25.)«

Von einem ser *Domenego Bragadin depentor* haben wir noch Nachricht; am 4. März 1504 wurde er Mitglied der Schule der Misericordia, am 20. März 1512 war er schon gestorben (R.º 116 c.ᵗᵉ 73 e 115).

Mit Thomaso erlosch das Malertalent in der Familie Bragadin; seine Söhne Matteo und Francesco brachten es nur zum Vergolder:

»1524, 30 maij, Testam. . . . .

»Ego Matheus Bragadeno indorator quondam ser Thome de confinio Sancti »Juliani Venetiarum . . . .

(Sez. Not. Bernardo Cavagnis B.ª 272 n.º 799.)

1545. Francesco Bragadin indorador (M. M. S. Pietro Martire di Murano B.ª 15).

Im *Cinquecento* endlich gab es noch einen Maler namens *Donato Belloto*, von dem sich nur eine einzige Notiz erhalten hat.

»Die veneris eadem XII mensis Decembris 1544 ad Cancellum.

Constitutus in presentia mei notarii et testium infrascriptorum prudens vir ser Augustinus quondam Comini de Brixia vegetonius de confinio Sancti Geminiani Venetiarum sponte per se, heredes et successores suos dixit contentus et manifestus fuit se titullo et nomine dotis ac pro dote honeste juvenis domine *Helisabeth filie quondam magistri Donati pictoris*, ipsiusque ser Augustini legitime uxoris habuisse et realiter ac cum affectu recepisse ab eadem sua uxore tempore contracti eorum matrimonii ducatos centum quadraginta . . . . . .

(Sez. Nat. Vettor Maffei R.ª 8090 c.ᵉ 257.)«

Da, wie aus der weiteren Folge des langen Dokumentes ersichtlich, der Patruus, Vatersbruder, der Elisabeth Belloto hiefs, so mufste auch der Vater derselben Donato Belloto geheifsen haben; dieser war im Jahre 1544 schon tot.

GIOVANNI DI GIOVANNI BUSI DETTO CARIANI

Über diesen Maler haben sich Giovanni Morelli und seine Schüler, da ihnen archivalische Daten unbekannt waren, eine falsche Vorstellung gebildet, indem sie annahmen, dafs der Künster seine Jugend in Venedig verbracht habe, dort Schüler des Palma vecchio gewesen und dann später unter den Einflufs Giorgiones gekommen sei;

nach 1514 wäre er wieder nach seiner Heimat Bergamo zurückgekehrt, habe dort seinen besseren früheren Stil allmählich eingebüfst und sei schliefslich teilweise verbauert.

Aus dem Umstande, dafs sich im Notariatsarchiv in Bergamo fast gar keine Notizen, im Staatsarchiv zu Venedig aber eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Urkunden über Cariani finden, dürfen wir den Schlufs ziehen, dafs sich der gröfste Teil seines Lebens in Venedig abspielte, was natürlich nicht ausschliefst, dafs er gelegentlich die Heimat seiner Familie auf kurze Zeit besucht hat.

Ehe wir die Notizen über den Maler Cariani zusammenstellen, müssen wir dem Vater desselben unsere Aufmerksamkeit schenken. Dieser hiefs genau so wie sein Sohn Giovanni di Giovanni Busi detto Cariani, ein Vorkommnis, welches, wie wir schon in der Einleitung erwähnten, in Bergamo nicht selten der Fall war. Der Zuname Cariani ist also kein Künstlername, sondern ein vom Vater überkommener. Die in Fuipiano befindlichen und von Maironi und Pasino Locatelli veröffentlichten Dokumente haben für die Biographie des Malers gar keine Bedeutung, da sie sich auf den Vater desselben beziehen.

Carianis Vater nennt sich preco Curiae proprii oder Curiae palatii, sein Sohn nennt ihn Commandador ministerial di S. Marco. Giovanni Busi der ältere war also Praeco oder Commandador am Magistrato del Proprio, dessen Amtslokal sich im Dogenpalast unter den Loggien des ersten Stockwerkes befand. — Diese Stellung war nicht geringer Art; der Commandador hatte die Beschlüsse des Gerichtes an den dafür bestimmten Stellen, hauptsächlich auf der Pietra di Bando des Rialto, die von einem Zwerge, dem Gobbo di Rialto, getragen wird, stehend mit lauter Stimme auszurufen, hatte die Urteile zu vollziehen und viele Dokumente auszufertigen. In den Staatsprozessionen des Dogen, den »Andate«, trug er in einen blauen Mantel gehüllt mit noch elf anderen Kollegen die Fahne von S. Marco. Auf der grofsen Prozession mit der Kreuzesreliquie in der Piazza S. Marco von Gentile Bellini sieht man diese Commandadoren dargestellt, wie sie hinter dem Dogen Francesco Foscari einherschreiten.

In den Dokumenten von Fuipiano bei San Pellegrino, seinem Geburtsort, wird der alte Cariani am 5. November 1508 erwähnt als »mr. Zuan quondam mr. Zuan ditto Cariani«. Morelli meinte daher, 1508 wäre der Vater des Malers Cariani schon tot gewesen, was auf seiner Verwechselung von Vater und Sohn beruht. Es ist vielmehr der Grofsvater des Künstlers, der damals als verstorben bezeichnet wird.

Die erste nachweisbare Unterschrift des älteren Giovanni Busi im Staatsarchiv in Venedig ist aus dem Jahre 1510 und findet sich in den Akten des Notars Alvise Nadal, dessen Schwester Joanna seinen Sohn, den Maler Cariani, geheiratet hatte:

»1510, 19 Junii. — Testamentum ser Aloysii de Pace quondam Christophori de »Vincentia . . . .
»*Testes*: Ser Joanninus q.^{m} ser Ioannis de Busis preco et ministeralis curiae palatii, »et ser Joannes q.^{m} ser Fadini de Bergamo mercator vini de confinio Sancti Cassiani.
»(Not. Nadal Alvise Test.^{o} in protocollo pag. 2 B.^{a} 741.)«

Eine weitere Unterschrift führen wir an, weil darin Verwandte des Malers Licinio aus Postcantu (jetzt Postcante) vorkommen, die wir noch später zu besprechen haben:

»Die XXI mensis octobris 1525 ad Cancellum Honorabilis vir ser Iohannes q.^{m} »Merini de Algarotis a rippa comunis de Postcantu . . . sponte . . . . . . cessit . . . pru»denti viro ser B.^{to} q.^{m} ser Bertulini de Zanchis de Grumolto mercatori vini Venetiis »habitanti in conf.^{o} Sancti Salvatoris . . . . recipienti pro se ac ser Petro fratre suo ac »ser Francisco de Bertulino eorum patruo . . . . . . unam petiam terre . . . .

»Testes: ser Zaninus q.m Iohannis Cariani de Busis, et ser Christ.us a Beretino q.m »Petri de Liciniis a serico — Ser Bernardinus q.m Thadei Peza de Liciniis rogati.

»(Sez. Not. atti Benzon Diotisalvi B. 353, fogl. volante 135 t.o — 136 del fasci. II.)«

Dann finden wir ihn in folgenden Formen erwähnt:

1526, 11 Iulii. Ser Zaninus Cariani q.m Iohannis de Busis alias preco (atti Diotisalvi Benzon B. 353, c. 75, f. IIo).

1526, 26 Augusti. Ser Zaninus Cariani quondam ser Iohannis de Busis de Fulpiano agri bergomensi, alias praeco Curiae proprii (ibi c. 11).

1527, 17 novembris — Testes: ser Ioannis Cariani quondam ser Joannis de Busis .... — Unterschrift (ibi, c. 133 to.).

1529, 2 martii — Testes: Ser Zaninus Cariani quondam ser Joannis de Busis .... — Unterschrift (ibi c.e 196 t.o).

1529, 8 martii. Unter diesem Datum hat derselbe wichtige Geschäfte mit seinem Amtsbruder Donato; wir führen das Dokument an, damit man sehen kann, dafs die Stellung des älteren Cariani keineswegs eine geringe war.

1529, 8 martii. — Die 8 mensis martii 1529 ad Cancellum.

»Cessio ser Zaneti praeconis q.m ser Zanini de Donatis. — Honorabilis vir ser »*Zaninus Cariani* olim *ser Iohannis* de *Busis* alias praeco, sponte dedit, cessit et »libere renuntiavit ser *Zaneto q.m ser Zanini de Donatis* praeconi presenti et accep»tanti omne creditum, ius et actionem, quod et quem habet contra quoscumque em»ptores bonorum Illustrissimi ducalis Dominii positarum super Pollicinio Rodii per »Clarissimos Dominos tunc Andream Gritti, Dominicum Trivisano et Antonium Trono »deputatos super venditionibus predictorum bonorum per predictum *ser Zaninum* »*Cariani* et alios consocios ministeriales ad hoc electos et deputatos, que facte fuerunt »de anno 1519 vel circa et que sibi tanquam ministeriali pro tertia parte spectant et »pertinent et habere debet, et restat creditor, ad hoc ut ipsum creditum ipse Zanetus »petere, exigere, consequi et recuperare possit et de ipso facere et disponere ubi de »re propria. Super vero exactis de creditis prefatis per utrumque ipsorum ser Zanini »et Zaneti sociorum ad hoc deputatorum fecerunt finem, et pro hujus modi renuntia »et cessione ipse ser Zanetus promittit dare predicto ser Zanino ducatos 3¹/₄ videlicet de »presenti duc. unum quem dictus habuit residuum ad pascha etc. ....

»Testes: ser Sebastianus Murena magistri Augustini, et ser Nicolaus q.m ser »Martini Giavarina.

»(Sez. Not. Atti Benzon Diotisalvi B. 353, c. 199 t.o fasci II.)«

30 maij ser Johannes Cariani de Busis (ibi 27 t).

4 junii ser Zaninus Cariani de Busis (ibi c. 264 t).

27 decembris — ser Johannes quondam alterius Johannis Cariani de Busis de Fulpiano agri bergomensis (ibi c. 184 to).

So wiederholen sich die verschiedenen Formen des Namens in den Jahren 1529, 1530, 1531 in den Akten des Notars Diotisalvi Benzon. Im Jahre 1536 war der ältere Cariani schon gestorben, wie wir aus folgendem Dokument ersehen:

»1536, die 24 Martii.

»Domina Baptistina relicta quondam ser *Zanini*, quondam *Johannis Cariani de* »*Busis* dudum preconis ex ministerio comprobavit de sua dote et repromissa que fuit »de ducatis centum et decem cum suo instrumento dotali sub signo et nomine ser »Ioannis Francisci quondam ser Antonii Heliae de Raspis notarii publici sub die »28 aprilis 1518, ut in eo. Hoc autem etc. infra XXX annos cum juvaverit.

»(Magistrato del Proprio. Vadimoni R.o 20. c.e 79 t.o.)«

Diese Urkunde beweist, dafs die zweite Frau des Commandador Baptistina hiefs und dafs er sie am 28. April 1518 geheiratet hatte. Seine erste Frau, die Mutter des Malers, der ihr einziger Sohn war, hiefs Catherina.

Nehmen wir auf Grund obiger Urkunden als wahrscheinlich an, der Commandador wäre bei seinem Tode 70 Jahre alt gewesen, so wäre er 1466 geboren worden; etwa in seinem zwanzigsten Jahr, also um 1486, wäre er mutmafslich nach Venedig gekommen und sei hier etwa in seinem vierzigsten Jahre, nach guter Führung, 1506, zu der Würde eines Commandadors gelangt. Das Datum der Anstellung läfst sich wegen Lückenhaftigkeit des Materials, Akten des Magistrato del Proprio, nicht feststellen. Jüngere Leute wurden aber in eine solche Stellung nicht berufen, auch mufsten Ortsfremde jedenfalls schon lange in Venedig gewohnt haben, ehe sie ein wichtigeres öffentliches Amt bekleiden konnten. Nehmen wir nun, wie wahrscheinlich, an, der Maler Cariani wäre das älteste Kind des Commandador Cariani gewesen, so würde dieser ungefähr um die Jahre 1485 bis 1490 zur Welt gekommen sein.

Da wir gesehen haben, dafs sich die Akten in Fuipiano auf den Vater des Malers beziehen und dieser auch sonst richtig als von Fuipiano gebürtig angegeben wird, können wir mit Sicherheit sagen, dafs der ältere Cariani aus dem Brembothale stammte. Anders steht es mit dem Maler Cariani; er selbst sagt niemals, dafs er aus Fuipiano stamme, nur auf der Portraitgruppe bei Conte Roncalli in Bergamo nennt er sich *Bergomeus*, sonst könnte man sogar an die Möglichkeit denken, dafs er erst nach der Übersiedelung des Vaters nach Venedig dort geboren wäre. Wie dem auch immer sei, seiner Rasseneigentümlichkeit nach ist er jedenfalls den Bergamasken zuzuzählen.

Das erste bekannte Datum in der Laufbahn des Künstlers ist eine Signatur »I. Cariani P. 1514«, die, wie Conte F. M. Tassi berichtet, einst unter einem Altargemälde der Pfarrkirche zu Lonno im Seriothal zu lesen war. Dies Bild scheint verschollen zu sein. Archivalisch haben wir als erstes auf ihn bezügliches Dokument ein Testament seiner Frau Joanna Nadal, die eine Reise nach Bergamo machen will und, als vorsichtige Frau, vorher ihr Testament macht:

»1517, 11 augusti. Testam. . . . .
»Ego Joanna filia ser Nicolai Natalis et consors magistri *Joannis pictoris de Busis filii* »*ser Zanini preconis* curiarum palatii Venetiarum de confinio Sancti Bassi Venetiarum, »Dei omnipotentis gratia, corpore, mente, sensu et visu sana, que de proxima sum »itura Bergomum et nolens aliquando intestata decedere, sed dum quies et ratio ac »sensus conjuncti sunt, bona mea ordinare ad me vocari feci Ioannem Antonium de »Zanchis qu. Domini Francisci, Venetiarum notarium, ipsumque rogavi ut hoc »meum ultimum scriberet testamentum . . . .
»executorem instituo et esse volo venerabilem Dominum presbiterum *Aloysium fratrem* »*meum amantissimum* . . . . Item dimitto *Andreane filie mee ab anima* quam »habeo in domo ducatos quinquaginta pro ejus dote si, se et quando sacro matrimonio »copulabit, aut si monacabit si non esset Deo uel mundo maritata tempore mortis »mee. Item dimitto suprascripto magistro *Ioanne de Busis pictori marito meo aman-* »*tissimo* ducatos quinquaginta de bonis meis in signo amoris . . . .

»Item si vitam cum morte me commutare contigerit hic Venetiis dimitto et volo »tumulari debere in illis archis in quibus tumulata fuit qu. Domina *Margarita mea genitrix amantissima* in Ecclesia *Sancti Apolinaris* . . . .

». . . . . dimitto et lego dicto domino *presbitero Aloysio fratri et* commissario »meo amantissimo licet absenti quem in praedictum heredem meum universarium instituo »et esse volo cum hac lege et conditione quod si fratres mei non subvenirent dicto

»ser *Nicolao patri meo* amantissimo in ejus necessitatibus, quod ipse dominus presbiter »Aloysius teneatur et obligatus sit illum subvenire pro ejus posse . . . .

»Ego presbiter Jerolimus Laze ecclesie Sancti Ioannis Elemosinarii de Rivoalto »testis rogatus et juratus more Sacerdotis scripsi.

»Ego presbiter Gaspar Pasqualini Petri ecclesie Sancti Raffaelis testis juratus more »sacerdotio et rogatus.

»(Sez. Not. Test. Not. Gio. Antonio Zanchi B.ª 244 n.º 33.)«

Das Testament ist vom 11. August 1517 datiert; wir erfahren daraus, dafs Joanna eine Adoptivtochter Adriana hat. Aus diesem Umstand dürfen wir schliefsen, dafs sie damals schon verschiedene Jahre verheiratet war, denn jung verheiratete Leute pflegen Kinder erst zu adoptieren, wenn sie zu der Überzeugung gekommen sind, dafs ihre Ehe kinderlos bleiben wird. Wir dürften daher nicht fehl gehen, wenn wir annehmen, dafs sich Cariani ungefähr im Jahre 1510 verheiratete; in diesem Jahre finden wir ja auch seinen Vater in Beziehung mit dem Notar Alvise Nadal, einem Bergamasken, dessen Schwester Ioanna eben die Frau Carianis wurde.

Crowe und Cavalcaselle meinen, dafs Palma vecchio von Cariani beeinflufst worden sei, Gio. Morelli dagegen erklärt Cariani für einen direkten Schüler Palmas. Stilkritische Gründe sprechen aber nicht zwingend für ein Abhängigkeitsverhältnis Carianis von Palma; mag auch Palma älter an Jahren gewesen sein wie Cariani, so war jedenfalls Cariani schon längst Venezianer geworden, wenn er nicht als solcher geboren war, bevor Palma von Serinalta nach Venedig übersiedelte. Es ist daher in Abwesenheit von zwingenden Gründen wahrscheinlicher anzunehmen, dafs sich Cariani nur unter dem Einflufs Bellinis und Giorgiones zu einem selbständigen Meister entwickelte und zu Palma in keinem Schulverhältnis stand.

Die sehr schadhafte Mariagola der Malerschule, die im Staatsarchiv zu Venedig aufbewahrt wird, beginnt so:

»In Christi nomine. Amen. Anno et millesimo 1517, die octavo mensis Augusti, »indictione quinta.

»In tempo de Mistro Domenego Draghia coffener (Cassonemaler) Gastaldo de l'Arte.«

Compagni a la bancha.

Mistro Zuane de ser Zanin Comandador

ommissis.

Die Maler gaben sich untereinander, wie es scheint, familiäre Namen (so heifst z. B. Domenico Tintoretto Domenego da San Marsilian, nach dem Wohnort); so möchte auch der Maler Zuane de ser Zanin Comandador mit Giovanni Busi detto Cariani identisch sein. Wie wir gesehen haben, stimmt diese Bezeichnung vollständig auf ihn, nannte sich doch sein Vater, der Commandador, vorzugsweise Zaninus, um sich von seinen Namensvettern zu unterscheiden. Auch dem Anonymus des Morelli war diese Form des Namens geläufig, er erwähnt drei Gemälde von der Hand des Zuan di Zuanin el Commandador. Cariani war also im Jahre 1517 zu der Würde eines bancale oder Beisitzers des Gastaldo gelangt, ein Beweis, dafs er sich somit der Achtung seiner Kollegen erfreute und damals als reiner Venezianer galt.

Nun folgen einige Autographen Carianis in den Akten seines Schwagers Alvise Nadal:

»1524, 14 april — Testam. . . . .

»Io Zuanne Antonio fo de misser magistro Paulo de Mazaris de Ravena del confin »de Sancto Ubaldo de Venetia . . . .

»Io *Zuane Cariani depentor* fui testimonio iurado et pregado.

»(Sez. Not. — Test.ⁱ in atti Nadal Alvise. B.ª 740. n.º 145.)«

»1524, 29 april — Testam. . . . .

»Ego Joannes Antonius quondam domini magistri Pauli de Mazaris de Ravena
». . . . .

»Io *Zuane Cariani depentor* fui testimonio zurado et pregado.

»(Sez. Not. — Test.[i] in atti Nadal Alvise. — B.[a] 741 protocollo carte 29 tergo e 30.)«

Aus dem nun folgenden Dokument vernehmen wir, dafs Cariani der einzige Sohn seiner Mutter war, die Catherina hiefs und schon gestorben war; wie wir oben sahen, hatte der Vater sich 1518 zum zweiten Male verheiratet.

»Cessio ser Joannis Boni de Busis.

»Die XXIIII. mensis septembris MDXXVII. in confinio Sancti Apolinaris in domo »habitationis infrascripti magistri Iohannis.

»Magister *Iohannes pictor alterius Iohannis dicti Cariani de Busis* f. (filius) sponte »et ex certa animi sui scientia, omnique meliori modo etc. per se et heredes suos cessit »et libere renuntiavit provido viro ser Ioanni Bono de Busis draperio quondam ser »Antonii licet absenti, et pro eo mihi notario infrascripto illius nomine stipulanti et »acceptanti omnia et quecumque jura et actiones, et rationes quantacumque et qualiter»cumque sint sibi quomodolibet, *tamquam unico filio et heredi quondam domine Ca»tharine matris sue* spectantia et pertinentia, ac in futurum quomodolibet spectare et »pertinere possent virtute dotis et consolti ipsius domine Catherine in bonis suprascripti »ser Joannis patris sui constant(?) illiusque causa et occasione . . . .

»(Sez. Not. Atti Benzon Diotisalvi R.[o] 355 bis; carta sciolta in precedenza a c.[e] 81.)«

Dann findet sich auf einigen aus dem verlorenen Libro di Tanse herausgerissenen Blättern in die Akten der Malerschule folgender Eintrag:

»Magistro *Zuan Cariani* de dar per promessa in Capitolo fatta per la fabricha »(gemäfs dem Testament Vincenco Catenas für die neue Malerschule) ducato uno, et »questo fo adi 9 febrer 1532.

»appar per la polizza val. . . . . L. 6 : s 4

»et per luminarie ocorse . . . . 2 : s 12«

Durch das folgende Dokument hören wir von einer zweiten Adoptivtochter Carianis, die sich mit einem Architekten Tommaso de Plazino verheiratet hatte:

»1534, 23 novembre.

»Bartolomeo fu Tommaso de Plazino di Pozono muratore rilascia carta di sicurtà »a *Perina figlia adottiva di Giovanni fu Giovanni de Busis*, *pittore* tanto per se quanto »per propri eredi per il pagamento da ducati cinquanta da L. 6 : 4 da esso avuti a »prestito dal detto Giovanni de Busi, e che costituivano la dote della prenominata Perina.

»(Sez. Not. Atti Benzon Diotisalvi Reg. 535 c.[e] 128.)«

In den nun folgenden Dokumenten tritt Cariani als Kapitalist auf, in welcher Eigenschaft wir ihn noch öfter werden kennen lernen:

»Conventio magistri Ioannis Carriani pictoris de Busis bergomensis

»1537, die XXV mensis octobris . . . . Honesta domina Mar»garita filia q.[m] ser Benedicti Formento et relicta in ultimo matrimonio G. D. Laurentij de »Martinis chirugici physici ad prensens abitatrix in confinio Sancti Moysi exposuit . . . »igitur vi et virtute presentis publici instrumenti . . . . . . (omissis) convenit et pacta »est cum provido viro magistro *Ioanne Cariani de Busis pictore* de confinio Sancti Leonis »ibi presenti et convenienti . . . .

»Testes — Ser Venturinus q.[m] ser Antonij de Cortenovis lanarius draperius — Ser »Franciscus Costantini q.[m] ser Johannis ..... — Ser Hieronimus de magistris q.[m] ser Marci.

»(Sez. Not.[e] Atti Benzon Diotisalvi R.[o] 356. c.[e] 92.)«

»1538, 9 dicembre.

»Pietro Tonegato di Colonia rilascia carta di sicurtà e quietanza a *Giovanni* »*Cariani fu Giovanni de Busis pittore*, domiciliato a S. Lio tanto per se, quanto per: »propri eredi di tutta la somma costituente la dote di Meneghina q.^m Zanetto Venturini »di Riva di Trento, sue moglie legittima, nell' importo di ducati 60 da L. 6 : 4.

»(Not. Benzon Diotisalvi 1537—1538 Reg. 356 c.[e] 146 t[o]).«

Im Jahre 1460 hat der Künstler Geschäfte mit zwei Malern, seinem Landsmann Henricus Licinius von Postcantu und dem Jacopo detto Pistoya. Henricus Licinius war der Bruder des bekannten Bernardino Licinio und Vater des Kaiserlichen Hofmalers Giulio Licinio; wir werden diese Familie noch näher besprechen. Auch von Pistoya haben wir noch Nachrichten:

»1540, die 3 mensis Iunii Rivoalti — ad Cancellum.

»Commissio D. Johannis Cariani pictoris.

»P. V. D. *Ioannes Cariani pictor* sponte . . . . . constituit suos certos . . . . . pro- »curatores D. *Henricum Licinium* presentem, et *Iacobum Pistoya absentem* ambos pictores »et utrumque ipsorum in solidum et separatim specialiter ad ipsius constituentis no- »mine et pro eo a quibuscumque suis debitoribus petendum, exigendum et conse- »quendum quamlibet denariorum, rerum et bonorum summam et qualitatem sibi per »eos debitam et debendam etc. . . . .

Ommissis.

»Testes: ser Johannes Iacobus de Raspis q.[m] Ser Bartholomei Notarii etc., ser Silvester »de Maffeis f. magistri Luce de Antonio.

»(Sez. Not. Atti Benzon Diotisalvi B. 386bis. fasc. II. c. 77.)«

Dann folgen:

»1541, die sabbati, tertio mensis septembris Rivoalti — ad Cancellum.

»Comissio ser Nicolai Bergamino mercatori Venetiarum . . . .

»Testes: ser *Iohannes* q.[m] *alterius ser Johannis de Busis pictor* etc.

»(Sez. Not. Atti Benzon Diotisalvi B. 356bis. c.[e] 118 fasc. 111.)«

»1541, die V mensis octobris Rivoalti — ad Cancellum.

»Donatio *magistri Ioannis Carniani de Busis pictoris.*

»In testium meique notarii publici infrascriptorum presentia . . . constituta D.[a] »Menegina filia ser Zaneti Venturini et uxor ut dixit separata Petri Tonegato de »Veronensi stringarii que ut asserit de presenti petitura est ad rippam Tridenti. Et »quia penes et in manibus magistri Johannis Cariani de Busis pictoris pro hoc suo »discessu in salvum dimisit nonnulla sua bona mobilia . . . .

»Testes: D. Sanctus a Serico q.[m] ser Joannis, ser Marcus de Grandis quondam »ser Petri Pauli draperii.

»(Sez. Not. Atti Benzon Diotisalvi B.[a] 356 bis, c.[e] 135, fasc.[o] 111.)«

Aus dem folgenden Dokument ersehen wir, dafs Cariani um 1541 sich zum zweitenmal verheiratet hat mit einer Frau, welche Angela hiefs:

»1541, 19 ottobre.

»Gasparo del fu Giacomo, vasellajo di S. Domenico di Castello, a richiesta di »*Giovanni Cariani de Busis pittore*, dichiarò di essere debitore verso quest' ultimo »di cento ducati d' oro da L. 6 : 4 per ducato, somma ch' esso Gasparo deve al detto »*Giovanni Cariani* in causa della dote della *moglie del Cariani*, *Angela*, giusta quanto »venne stipulato fra i conjugi nella carta dotale e promette di pagare al suo creditore

»*Giovanni Cariani de Busis* la accennata somma in dieci anni successivi, nell' importo »di ducati dieci per ogni anno.

»Tes: Ser Gio. Battista da Torre fu Nicolò scrivano, ser Silvestro de Maffei »fu Luca.

»(Atti Not. Benzon Diotisalvi Reg. 356 bis, fasc. III. c.e 147.)«

Um diese Zeit lieferte auch Cariani ein Bild für die Kirche in Fuipiano, das jetzt verschollen ist:

»1541, die XXII mensis novembris Rivoalti — ad Cancellum.

»Creditum magistri *Ioannis Cariani de Busis pictori.*

»D.a Menegina filia ser Zaneti Venturini de Tiaro Tridentini ad presens habitatrix »in confinio Sancte Sophie sponte . . . . . . confessa fuit . . . . . . se teneri et obligatem »fore p. r. mag. *Joannini Cariani de Busis pictori* licet *absenti*, sed me not.o . . . . . . »pro eo . . . . . . acceptante in Ducatos viginti quinque a lib. 6 sold. 4 pro ducato, »quos ipsa Menegina dixit fare . . . .

»Testes: R. D. Laurentius de Comenduno Archipresbiter Permuniae paduanae »diocesis, ser Io. Jacobus de Raspis q.m ser Bartholomei notharii rogati etc.

»(Sez. Not. Atti Benzon Diotisalvi B.a 356 bis, fasc.o III. c.e 168.)«

Um diese Zeit war Cariani von Venedig abwesend und befand sich in Fuipiano.

Aus einem Autograph vom Jahre 1544 sehen wir, dafs er immer noch stolz auf seine Abstammung von einem Commandador ist, obgleich der Vater schon acht Jahre tot war:

»1544, 14 Martii — Testam. . . . .

» . . . . Mi Sebastian Biancho quondam ser Daniel del confin de San Piero de »Castello . . . .

»Testes: Io Marchiò de la Nave fui testimonio prezente, zurado et pregado, scrissi.

»Io *Zuanne Cariani pitor* fo de ser *Zanin Comandador* ministerial de San Marco »fui testimonio presente, zurado et pregado, scrissi.

»(Sez. Not. Test. Alberto Marcon B.e 1204, n.o 205.)«

Aus dem Jahre 1547 haben wir ein Testament seiner zweiten Adoptivtochter Perina, aus dem wir ersehen, dafs Cariani noch am Leben ist; der darin als Zeuge erwähnte Alessandro de condam Bernardin di Verceli stampador ist gewifs ein Sohn des bekannten venezianischen Druckers Bernardinus Vercellensis.

»1547, 26 novembris — Testam. . . . .

»Io Perina fia de anima[1]) di messer *Zuane di Busi depentor* fiol del quondam ser »*Zanin Comandador* et consorte de maistro Bortolamio fo del quondam ser Thomaso »Pedemonte murer, del confin de Santa Maria Formosa, sana per gratia del mio creator »Iddio della mente et intelletto, benchè inferma del corpo, volendo ordinar delli mei »beni ho fatto chiamar et venir a mi Bonadio Marin nodaro de Venetia, et lo ho »pregato scrivi questo mio testamento . . . . . . Lasso a mia fiozza Malgarita fia de »mio compare Vivian stampador la mia pellizza, et una delle mie camixe et a Donna »Anna qual mi governa lasso el mio vardamor beretin, a Dona Battistina mia madregna »in segno de amor lasso uno Marcello . . . . . . Lasso a Paulo mio garzon brazza tre de »tella. El residuo . . . . . . lasso al sopraditto magistro Bortholamio mio marito . . . . .

[1]) *Fia de anima* ist ein noch jetzt in Venedig gebräuchlicher Ausdruck und bedeutet Adoptivtochter im Gegensatz zu leiblicher Tochter; man darf aus diesem Ausdruck nicht etwa den Schlufs ziehen, Cariani wäre schon gestorben gewesen. Wäre er 1547 schon tot gewesen, so hätte Perina geschrieben del *quondam* messer Zuane.

»Io Alessandro de condam Bernardin di Verceli stampador fui testimonio zurado »et pregado.

»Io Lunardo manganer fiol quondam Comin de Bevenu de Rivera de Sallo fui »testimonio zurado et pregado.

»(Sez. Not. Nod. Marino Bondio test.º n.º 321, Busta 641.)«

Das Todesdatum des Meisters konnte bis jetzt noch nicht aufgefunden werden.

Die Zahl der in venezianischen Dokumenten in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts erwähnten Busi ist sehr grofs, sie übersichtlich in einen Stammbaum zu ordnen, ist unmöglich wegen des öfteren Wiederkehrens desselben Vornamens. Sie stammen meist entweder von Fulpiano oder von S. Pellegrino, einem benachbarten Ort des Brembothales. Blofs einige, die mit Kunsthandwerk Beziehung haben, sollen hier erwähnt werden. Giovanni Morelli behauptet, die grofse Anzahl von Bildern des Cariani, die sich in Bergamo befindet, spreche dafür, dafs der Maler den späteren Teil seines Lebens in Bergamo verbracht habe; bei der ungemein grofsen Anzahl von Verwandten, die Cariani teils in Bergamo, teils in Venedig besafs und bei dem schon oft betonten engen Zusammenhalten der Bergamasken braucht man dies aber keineswegs anzunehmen; bei den lebhaften Beziehungen beider Städte können die Bilder auch in Venedig für Landsleute des Künstlers gemalt und dann nach ihrer Heimat gesandt worden sein.

Der Anonymus des Jacobo Morelli berichtet nun aber von Fresken des Cariani in Bergamo im Palazzo del Podestà; diese mufste er natürlich an Ort und Stelle gemalt haben: »La Loza e la fazzada nova sopra la piazza nova verso la Cittadella fu dipinta da Zuan di Busi Bergamasco. — Nach Tassi und Locatelli stellten diese Fresken Szenen aus Ariosts Orlando Furioso dar, dessen erste Ausgabe im Jahre 1516 erschien; wann diese Fresken ausgeführt wurden, läfst sich nicht bestimmen.

Aufser vielen Seiden- und Tuchhändlern namens Busi sind noch folgende erwähnenswert:

Ser Jacobus quondam ser Omniboni Morandelli de Busis ist velutarius (Diotisalvi Benzon B. 353, fasc. II c.ᵉ 54).

Ser Aloysius quondam Bernardino de Busis ist samitarius (ib. B.ª 353. c.ᵉ 45).

Ser Johannes quondam ser Marini de Busis ist raxarius oder razzer, Weber von Arazzi (ibi c.ᵉ 140 t).

Von Interesse ist auch eine kleine Gruppe von bergamaskischen boccalerii oder figuli, unter denen sich ein Sebastiano q.ᵐ magistri Augustini de Busi de Fulpiano befindet; diese Boccaleri stellten aufser gewöhnlichem irdenen Geschirr auch prächtige Majolikagefäfse her:

»Die XXI. Julii 1528 ad Cancellum.

»Cessio ser Steffani de Lonate boccalerii q.ᵐ Rampazeti — Ser Sebastianus de »Pexaro q.ᵐ Mathei de Ragazulis bochalerius in confinio Sancti Pantaleonis cessit ». . . . . ser Stephano da Lonate q.ᵐ Bartholomei Rampazeti bochalerio et Sebastiano »q.ᵐ magistri Augustini de Busis de Fulpiano, bergomati, figulo sociis . . . . res massa»ritias etc. . . . . . . (ibi B.ª 353 fasc. II c.ᵉ 167).«

Ein Busi gelangte auch noch zu der Würde eines Commandador; es ist dies ser Stefano de Ambrosio de Busis.

PRE VIDO CELERE

Wir haben schon erwähnt, dafs der Anonymus des MORELLI in venezianischen Sammlungen drei Bilder als von Zuanne del Comandador gemalt aufzählt. Eins derselben hatte dieser in Gemeinschaft mit dem Architekten Sebastiano Serlio gemalt: »In casa di Andrea Odoni l' Istoria de Traiano con molte figure e li edificii antichi »fu de mano de l' istesso Zuanne del Comandador; ma li edificii furono disegnati da »Sebastiano Bolognese.« Von der Anwesenheit des berühmten Baumeisters Serlio in Venedig haben sich einige Spuren im Staatsarchiv erhalten, zunächst sein Testament mit Lorenzo Lottos Unterschrift.

»1528, 1 aprile — Test. . . . .

»Ego *Sebastianus de Serlis architectus* quondam domini Bartholomei bononien»sis, nunc moram trahens Venetiis in contrata Sancta Justine Venetiarum sanus . . . ». . . . .

»Commissarium autem meum, et hujus mei ultimi testamenti executorem insti»tuo, ordino, et esse volo dominum Alexandrum quondam domini Napoleonis a Mal»vasia nobilem bononiensem, de quo plurimum confido . . . .

»Residuum vero omnium bonorum meorum mobilium et immobilium caduca»rum, ... dimitto Julio Camillo del Minio Patriae Forojulii meo amicissimo quem »meum heredem universalem instituo, ordino et esse volo; et hoc volo esse meum »ultimum testamentum, et ultimam voluntatem . . . .

»Testes — Io *Laurentio Loto Pictor q.^m Tomaso da Venetia* testimonio pregato »et jurato me ho sottoscrito.

»Io Alessandro Cittolino fu di messer Antonio Cittolino da Serravalle testimonio »pregato et giurato mi ho sottoscritto.

»(A tergo) Testamentum domini Sebastiani de Serlis architecti, quondam domini »Bartolomei bononiensis scriptum per me Dominum Branchum Notarium Venetum sub »die mercuris primo Aprilis 1528.

»(Sez. Not. Test. Nod. Branco Ovidio. B.ª 44. n.º 421).«

Dann noch folgender Autograph:

»1538, 8 augusti. Testam. . . . . .

»Io Francesco Zen del magnifico miser Piero . . . . .

»Testis: Io Sebastian Serlio architetto Bolognese testimonio pregado et giu»rado scrissi.

»(Sez. Not. Chiodo Giacomo B.ª 201. n.º 148.)«

Noch ein Autograph findet sich unter dem 16. Juli 1539 (Girolamo Canal. B.ª 191 n.º 534).

Der Zuane del Commandador hatte aber noch ein anderes Werk in Gemeinschaft mit einem anderen Künstler gefertigt: »In casa de M. Gabriel Vendramin: El retratto de esso M. Gabriel a mezza figura al natural a oglio fu de man de Zuanin del Comandador in tela. L' ornamento attorno de fogliame a oro masenado fu de mano de *Pre Vido Celere.*« Aufserdem besafs Gabriel Vendramin noch: El libro de oselli coloriti in quarto fu de man de *Pre Vido Celere*, dann noch: Li due libri quarto in cavretto de pesci furono de mano del ditto *Pre Vido Celere*, und Li dui libri in carta bombasina della antiquità de Roma furono de mano de *M. Pre Vido Celere* ditto.

Im Notariatsarchiv finden wir nun folgendes Testament:

»1495(6), 21 Februarii. — Testam. . . . .

»Cum vite sue terminum unus quisque prorsus ignoret et nil habeatur certius »morte et incertius ejus hora. »Quapropter ego *Cristina uxor domini Viti Celerio pic-»toris* de confinio Sancti Angeli Sana Dei gratia mente et intellectu, sed quia me reperio »prope partum, et nescio qualis sit voluntas Dei, ideo feci ad me vocare presbiterum »Petrum Bonum ecclesie Sancti Benedicti plebanum quem rogavi ut hoc meum ulti-»mum scriberet testamentum . . . . . .

»Esse volo meos fidei comissarios videlicet dominum presbiterum Laurentium »Rubeo ecclesie Sancti Angeli avunculum meum et dominam Luciam amitam meam

»Residuum vero omnium bonorum meorum . . . . dimitto filio vel »filie mee ex me nescituris si fuerit masculus, et supravixerit post me dimitto ei meum »residuum, et si fuerit filia et supravixerit post me dimitto ei omne dictum residuum, »et si, quod Deus avertat, premoriretur partus meus ante me, vel post me morietur, »tunc in his duobus casibus vollo quod de dicto meo residuo vir meus habeat duca-»tos centum, et reliquum, quod sumat ad ducatos trecentos, prout fuit dos mea extractis »prius de dictis ducatis trecentis pro rata ducatis triginta superius legatis ad pias cau-»sas dimitto suprascripto domino presbitero Laurentio Rubeo avunculo meo . . . . . .

»T^es: Ego presbiter Iohannes Luciano plebanus Sancti Vitalis testis juratus scipsi.

»Ego presbiter Marcus condam Georgii tonsoris testis juratus scripsi.

»(Sez. Not. Not. Pietro Bono B.^a 131. n.º 138.)«

Aus diesem Dokument scheint hervorzugehen, dafs der Maler Vito Celerio, ohne Zweifel dieselbe Person wie Vido (Guido) Celere, sich nicht lange vor dem Jahre 1496 verheiratet hatte und seine Frau Christine, die ihrer Entbindung entgegensah, nach der damaligen Sitte der venezianischen Frauen ihr Testament machte. Sie ist voller Todesahnungen. Möglicherweise haben sich ihre Befürchtungen erfüllt, und Vido wurde Witwer.

Am 30. April 1511 wird *maestro Vido pictor* beauftragt, gleichzeitig mit maestro Nicolo pictor in einem Rechtsstreit zwischen Polo Valier und dem Abt von San Gregorio einen Plan eines Grundstückes anzufertigen (Magist. del Procurator — Estraord. Nodari R.^o 5. c.^te 42).

Später ging der Künstler wahrscheinlich nach Rom, wo er die Altertümer studierte und abzeichnete; in einem Briefe, den Marcantonio Michiel, der vermutliche Verfasser des sogenannten Anonymo des Morelli, an ihn von Venedig aus richtete und der Venetiis III. Non. Nov. MDXIV datiert ist, spricht er von ihm als »*Guidoni Celeri pictori suo*«;[1]) Guido war also damals noch nicht in den geistlichen Stand getreten. In einer Unterschrift von 1520 bezeichnet er sich dagegen bereits als Presbyter.

»1520, 2 octobris. Testam. . . . .

»Ego Matheus Manolesso quondam domini Bernardi de confinio sancti Pater-»niani . . . .

»Testes: Ego Georgius Delphinus plebanus sancti Angeli, et canonicus Vene-»tiarum fui testes juratus, et rogatus.

»Ego *presbiter Guido de Celeris* fui testis juratus, et rogatus ut supra.

»Ego presbiter Angelus Pizamanus testis juratus, et rogatus.

»(Sez. Not. Bono Pietro — Test.^e n.º 463. B.^a 133.)«

Eine andere Unterschrift ist aus dem Jahre 1526:

»1526, 11 Iulii. Testam. . . . .

---

[1]) Notizia di Op. de disegno di JAC. MORELLI. Ed. G. Frizzoni, p. 252.

». . . . . Ego Clara filia quondam magnifici Domini Alovisij Dolphino et uxor »V. N. Domini Augustini Suriano quondam magnifici domini Michaelis . . . .

»Testes: Ego presbiter Jacobus Chitto diachonus Sancti Angeli fui testis juratus et rogatus.

»Ego *presbiter Guido de Celeris* mansionarius ecclesie Sancti Angeli fui testis »juratus et rogatus.

»(Sez. Not. Girolamo de Bossis B.ª 51 n.º 135.)«

Nach diesen geringen Daten zu schliefsen, können wir uns den Lebenslauf Vito Celerios etwa so vorstellen: Ungefähr um 1470 wurde er geboren, verheiratete sich im Jahre 1495, wurde Witwer, war einige Zeit in Rom, trat vor dem Jahre 1520 in den geistlichen Stand und widmete sich dann mehr der Miniatur- oder Kleinmalerei.

Jacobo Morelli hält dafür, dafs er von der aus Lovere am Lago d' Iseo stammenden Familie der Celere seinen Ursprung ableiten dürfte; er könnte somit noch mit Recht den Bergamasken zugerechnet werden, wofür auch der Umstand noch sprechen würde, dafs er mit Zuan del Comandador oder Zuan Cariani gemeinschaftliche Arbeiten ausgeführt hat.

Boschini erwähnt im Sestier Castello, Chiesa di S. Severo ein Bild in folgender Weise: »Nella Sagrastia una Tavola soleva essere in Chiesa con la B. Vergine e nostro Signore ed a basso S. Andrea, e San Giorgio. Il nome dell' Autore è segnato cosi ToC, maniera che imita Gentil Bellino.« Dieses Bild befindet sich jetzt im k. u. k. Hofmuseum in Wien und ist dem Monogrammisten ToC zugeteilt. Den Hintergrund bildet eine Marmornische; die Madonna sitzt auf einem hohen Thron, ähnlich wie ihn Lazzaro Bastiani auf seinem S. Venerandabild anbrachte. Der Malweise nach, mäfsig pastose Ölmalerei, wie dem Stil nach, den Boschini nicht unrichtig als den des Gentile Bellini bezeichnet, dürfte es um das Jahr 1500 entstanden sein. Die Kirche S. Severo existiert nicht mehr, und unter den noch erhaltenen Grabinschriften ist keine, die eine Beziehung zu diesem Altarbild bieten würde; somit mufs das genaue Datum desselben zweifelhaft bleiben.

Die Figuren sind etwas roh und schwerfällig, in der Art des Girolamo da Santa Croce; die Farbe ist in neutralen Tönen gehalten und ohne Reiz. Die Signatur ToC ist jetzt nicht mehr aufzufinden; wahrscheinlich waren es Reste einer längeren Bezeichnung. Es scheint mir, dafs von all den vielen bekannten und unbekannten Malern Venedigs kein anderer Name mit dieser Signatur in Einklang zu bringen ist als der des vi TOCelerio. Das Bild würde dann aus seiner Jugend stammen, als er noch grofse Bilder malte. Meines Wissens läfst sich nirgends ein anderes Bild namhaft machen, in dem man dieselbe Hand erkennt.

DIE FAMILIE LICINIO

Postcantu, jetzt Poscante genannt, ein kleiner Ort, hoch im Gebirge zwischen dem Brembo- und Seriothal gelegen, ist der Stammsitz der Familie Licinio. Heute noch wohnen Nachkommen dieser Familie in Poscante und der Umgegend. Nur aus einem bösen Irrtum des Carlo Ridolfi läfst es sich erklären, dafs dem Maler Giovanni Antonio Sacchi da Pordenone der Zuname Licinio aufoktroyiert worden ist. Schon der beste Kenner aller Dokumente, die auf den Maler Pordenone Bezug haben,

VINCENZO JOPPI, erklärt gelegentlich der Erwähnung der siebzehn Zeichnungen, die dem Antonio Licinio di Pordenone 1866 in den Uffizien zu Florenz zugeteilt gewesen wären, ganz unzweideutig: »appartengono invece a Giovanni Antonio di Por- »denone, poichè questo pittore *non si chiamò nè si fece mai chiamare Licinio*, *ed i* »*pittori Giulio e Bernardino Licinio non appartengono al Friuli.*« (Contributo alla »Storia dell' Arte del Friuli. Miscell. Stor. Patr. Ven.)«

Schon viel früher finden wir dies bei Donato Calvi da Bergamo ausgesprochen, in seinen Effemeride sacro-profana di quanto di memorabile sia successo in Bergamo, Milano, MDCLXXVII, auf pag. 308, wo er von dem Maler Giovanni Battista Averara spricht: »Daremo all Averara in compagno *Bernardino Licinio* che vien dal Ridolfi fra Pittori »del Friuli collocato *ancorchè da Bergamo trahesse l' origine*«. Wir werden sehen, dafs der Bruder Bernardino Licinios, Rigo, in einem Dokument des Staatsarchivs erklärt, von Bergamo zu stammen, dafs also jene Angabe Donato Calvis unzweifelhaft richtig ist.

Es werden in den Akten des Archivs in Venedig und in denen Bergamos am Ende des XV. und in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts eine solche aufserordentliche Menge Leute mit dem Namen Licinio erwähnt, dafs es ganz unmöglich ist, dieselben in einem Stammbaum übersichtlich zu ordnen. Es genügt, kurz sie zu klassifizieren, soweit sie für die Geschichte der Malerei oder Kunstindustrie in Betracht kommen.

Von Postcantu wanderten die Licinio zunächst in die Ebene; wir finden sie in Lodi, Casalmaggior und Cremona; die gröfsere Masse aber zog nach Venedig, wo wir sie in der Textilindustrie als Tuchhändler, Seiden- und Sammetweber finden; zu höchster Blüte entwickelten sie sich jedoch in Murano, wo sie als Glasfabrikanten zu grofser Bedeutung kamen und schliefslich in das goldene Buch dieser Stadt eingetragen wurden. Sie waren im XVI. Jahrhundert so zahlreich geworden, dafs ein Varisco Licinio den Namen Licinio ablegte und mit dem Zunamen Varisco eine neue Familie begründete, die gleichfalls später in das goldene Buch eingetragen wurde. Varisco, eine Verballhornung von Evaristus, ist ein so echt bergamaskischer Vorname, dafs man, wo man auf diesen Namen stöfst, von vornherein annehmen darf, dafs der Betreffende ein Bergamaske ist.

Wir können in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts in Murano nicht weniger als dreifsig Leute namens Licinio nachweisen, die, da sie eigene Glasfabriken nicht hatten, genötigt waren, in anderen Botteghe zu arbeiten, wie in der »Serena« der Ballerini, oder bei dem berühmten Barovier, dem Andrigo oder dem Aqua. Eine Reihe von Botteghe wurde aber von den Licinios auf eigene Rechnung geführt. Die Besitzer dieser Botteghe verlieren dann in den Dokumenten oft ihren Namen und werden nach der »insegna« z. B. a Pinea, a Capello genannt. Die älteste darunter ist die *Pinea Aurea*, der »goldene Pinienapfel«. Schon 1471 wird Pietro Licinio als Besitzer der Pinea erwähnt; bereits im Jahre 1465 hatte sein Vorgänger mit dem Grofsvater des Malers Girolamo Mocetto, Nicolò, der auch Glasfabrikant war, Geschäfte. Weitere Namen in diesen Botteghe sind: Natalino 1481, mit einem Sohn gleichen Namens und Piero, Vincenzo, Zuane, Dominico im XVI. Jahrhundert. Daneben findet sich der *Capello* »der Hut« im Anfang des XVI. Jahrhunderts, mit Baldisera, Gasparo, Zuane, Berto; ein Sohn des Baldisera, Tommaso, wird zunächst Frate, später Prior von S. Pietro Martire. Eine andere Bottega der Familie hiefs der *Drago*, der »Drache«; sie ist von besonderem Interesse für die Kunst. Tomaso Licinio del Drago liefs von Vittore Carpaccio für die Kirche S. Pietro Martire, wo er einen Altar und eine Familiengruft

gestiftet hatte, eine Altartafel malen. Das Altargemälde befindet sich jetzt in der Königlichen Gemäldegalerie in Stuttgart; in der Mitte thront der hl. Thomas von Aquino, links von ihm steht der hl. Ludwig von Toulouse und neben ihm kniet der junge Sohn des Tomaso, Alvise Licinio.

»Cosi sta scritto nel libro de Consegli sotto il Priorato del R. P. fra Floriano »da Brescia.

»Nell anno 1508 certo Tomaso Licini dal Drago Cittadino Muranese, e padrone »di fornace fece errigere a sue spese l' altare di St. Tomaso d' Aquino con la Tavola »rappresentante la Vergine, e nostro Signore Bambino con alcuni angioletti, e sotto »S. Tomaso sedente e dalle parti in piedi S. Marco Evangelista e St. Alvise con un »Ritratto d' un Giovine in Ginocchio, che credessi essere il figlio del Benefattore; »pittura rara di Pittore Anonimo (ist aber bezeichnet Victor Carpathius M. D. VII, »dürfte vielleicht ursprünglich M. D. VIII gewesen sein). Questo ancora con publico »Istrumento 19 Maggio 1508 si obligo in perpetuo di dar al suditto Convento ogni »anno dodici stara di farina; oppure L. 10. Il suditto Beneffatore passò a Miglior vita »il primo 8bre 1523 e fu seppolto nella sua arca avanti il detto Altare: Il Legato fu »pagato fino all' Anno 1529 per non trovarsi alcun erede del sudetto Tomaso.

»(Palazzo del Municipio di Murano — Archivio del Comune di Murano. Mano»scritto sulla chiesa San Pietro Martire.)«

Einer dieser Licinios, und zwar ein Abkömmling des Zweiges, der nach Lodi gewandert war, wird berühmt als Glasmaler, weshalb wir ihn etwas eingehender besprechen müssen.

GIOVANNI ANTONIO LICINIO DA LODI

Im Jahre 1484 am 1ten Mai wird die erste Frau des Malers erwähnt: Margherita moglie magistri *Iohannis Antonii de Licinis de Laude pictoris.* (Podestà Murano B.a 31.)

1484, 13 maggio, Radi (?) spedita da Maistro *Zuan Antonio da Lodi* (B.a 31 Ibid.).

1485, 20 octobris, *Zuan Antonio depentor* (ib. B.a 32. — Vom Jahre 1485 haben wir einen Autograph:

»1485 die 20 novembris. Inditione 4.a Muriani.

»Domine Marieta filia q.m magistri Nicolai Maza barberij et uxor ser Iacobi a »Pinea vitriarij de Muriano (also auch ein Licinio) . . . .

». . . Commissarium autem hujus mei testamenti esse volo ipsum ser Jacobum a »Pinea virum meum dilectum . . . . . . Item fabrice Capelle Sancte Marie Miraculorum »alios ducatos duos . . . . . .

»Residuum . . . . . . dimitto ser Iacobo viro meo dilecto . . . . . . Io *Zuane* »*Antonio Lizini depentor* fo presente a questo soprascritto testamento e zurai.

»Io Zuanne Pollo di Rose da Scalfo testimonio zurado scrissi.

»(A tergo) Testamentum Domine Mariete uxoris ser *Jacobi a pinea.*

»(Sez. Not. Test. Gerolamo Bonicardi B.a 68. n.o 237.)«

1485(6), 20 februarij — *Zuan Antonio da Lodi depentor.* (Po. Mur. B.a 32.)

1486, 3 Luglio — *Zuan Antonio depentor* (ibi).

»Preceptorum secundus tempore magnifici domini Marco Barbaro potestatis.

»Pro die lune 31 augusti 1489 . . . .

». . . . Ser Marcus Mauro — Ser *Ioanni Antonio de Linzinis.*

»Terminum ad diem lovis proxime futuri.

»Preceptorum tertius.
»Pro die Iovis 3 mensis septembris 1489 . . . .
». . . . Marcus Mauro cum ser *Iohanne Antonio de Linzinis* vel ejus converso.
»Absens in ducatis duobus cum dimidio pro residuo unius vestiture habuit et juravit.

»Die dicto (ultimo Augusti 1489).
»Magister *Johannes Antonius de Lincinis* in omnibus suis negotiis constituit suum »procuratorem ad comparendum pro se coram divino potestate contra personas quas- »cumque Bernardum de Bergamo . . . .
»(Podestà de Murano filza 33. a. 1488 a 1491.)«

»Preceptorum tertius.
»Pro die lune 19 aprilis 1490 . . . .
». . . Ser Marcus a Pinea et Jacobus a Pinea fratres (Licinii).
»Ser *Johanni Antonio de Laude* pro primo.
»Ser Iacobus a Pinea.
»*Ser Iohanni antonio de Laude* pro primo.

»Preceptorum tertius.
»Pro die 6 maij 1490.
»Ser Marcus a Pinea et ser Iacobus a Pinea fratres pro secundo.
»Ser *Johanni Antonio da Laude pictori* pro converso.
»Terminum ad diem lune proximi futuri.

1495(6), 30 gennaro — *Giovanni Antonio Licinio de Laude.* Stà in Cà Zen a Murano (Pod. Mur.).

1496, 14 luglio — *Giovanni Antonio de Laude* (Pod. Mur.).

1501, 28 Augusti — T^is^: ser *Joannes Antonius Licinis* quondam Joannis de confinio Sancti Stephani (Murano) (Canall. inser. Nod. Zanetto Bonetti Protocollo B.^a^ 29).

Dieses ist die letzte archivalische Nachricht über ihn; aus dem Testament der zweiten Frau, welches wahrscheinlich kurz nach seinem Tode verfafst wurde, ersehen wir, dafs diese aus der berühmten Glasbläserfamilie Fuga stammte und dafs sie zahlreiche Brüder und Söhne hatte.

»1515, 31 augusti. Testam. . . . .
». . . Ego Vincentia filia ser Francisci Fuga, et uxor q.^m^ ser *Johannis Antonii* »*de Laude pictoris* de contrata Sancti Stephani de Muriano . . . .
». . . . Mie fidei comissarij et de questo mio testamento executori vo che siano mie »fradeli miser *Bortolamio*, *Menego*, *Vetore*, *Andrea Fuga* mie fradeli . . . .
». . . El residuo voio che sie egualmente de *Francesco*, *Zuan Battista*, *Zuan Agostin*, »*Peregrin et Alvise* mie dilecto fioli . . . .
»Testes: Magister Jacobus q.^m^ Ioannis calegarius de Placentia — et Betinus de Bernis »q.^m^ Johannis de Zor aboneli (?) de Valtrompia.
»(Sez. Not. Test.^i^ Not. Pietro de Usnagi B.^a^ 1060 prot.^o^ n.º 24.)«

Ein Nachkomme der Donna Vincentia kommt mit dem Strafgesetz in Konflikt:
»Sententiarum criminalium — Primus liber. Franciscum de Laude inimicum casti- »tatis et pudicitie per cursorem querelatum nobis se 4 martij proxime decursi, et contra »quem per nos et officium nostrum diligenter processum fuit et est ex eo et super quod

»iste Franciscus de Laude nepos quondam magistri *Iohannis Antonij de Laude* ductus »a diabolico spiritu non semel sed pluries initio et per plures annos perseverando in pessima et diabolica frequentia videlicet ab annis sex vel circa temptaverit Lauretam puellam addotivam ser Aloysii Basso, operando officium malignorum spirituum et Infernorum demonum . . . .

». . . Sententiamus ad dandum et solvendum predicte Laurete pro ejus dote et maritare libras ducentas parvorum juxta Statuti Muriani formam, et ipsam est condemnatus in expensis officii.

»1528, 2 octobris. Testam. . . . .

». . . Ego Franciscus de Fabris quondam domini Bernardini civis et habitator »Anoali . . . . . .

»Quos quidem commissarios meos . . . . esse volo . . . . ac ser *Augustinum* et *Peregrinum fratres de Laude quondam ser Iohannes Antonii pictoris de Muriano* . . . . . .

»(Sez. Not. Miscellanea Testamenti, Cassa II, Cassella 6.ª filza XI. B.ª 29, n.º 2952.)

»1545, 4 martii. Testam. . . . .

». . . Io Visenza relicta quondam magistro Francisco de Antonio Stringer de la »contra de San Cassan . . . .

». . . Io *Francesco Licinio del condam ser Zan Antonio de Lodi* abitante in Mu»ran testimonio pregado e zurado schrise.

»Io *Zuan Maria Licinio del condam misser Pelegrin da Lodi* abittante in Muran »testimonio pregado et zurado scrise.

»(Sez. Not. Nod. Benzon Diotisalvi, B.ª 97, n.º 552.)«

Gelegentlich der Besprechung des grofsen gemalten Glasfensters, des »finestrone« der Kirche S. Giovanni e Paolo in Venedig, führt Giovanni Antonio Moschini an, er habe in einem Manuskript gelesen, dafs im Jahre 1510 der Muranese Giannantonio Laudis das Fenster nach Zeichnungen Bartolomeo Vivarinis ausgeführt habe; er könne aber die Quelle nicht angeben, aus der diese Nachricht geschöpft wäre (Guida di Venezia V. 1.º p. 142). Die beiden unteren Reihen des Fensters sind nun entschieden von einer anderen Hand wie die oberen; da sich nun auf einer der unteren Scheiben die Signatur Girolamo Mocettos findet, könnte nur die obere Hälfte von Giannantonio Laudis herrühren. Dieser Künstler ist ohne Zweifel unser Zuan Antonio Licinio da Lodi. Auch Mocetto stammte aus Murano, wo seine Vorfahren Glasfabrikanten waren; wir finden sie in Dokumenten des Archivs in Murano gemeinschaftlich mit den Licinios erwähnt. Diese kaufen ein Haus vom Grofsvater Mocettos, der nicht weniger als sechzehn Kinder und vier Sklaven besafs und dessen Glasfabrik, wie es scheint, besonders blühend war. Das »Finestrone« ist also wahrscheinlich eine gemeinsame Arbeit dieser beiden Muranesen. Weder die Zeichnung der oberen, noch der unteren Hälfte, läfst den Gedanken an Bartolomeo Vivarini aufkommen.

Wir glauben noch eine zweite gemeinschaftliche Arbeit beider Künstler gesehen zu haben.

Im Print Room des British Museum wird ein jetzt in Blätter zerlegtes Buch aufbewahrt, welches aus zwei Hälften besteht; die eine Hälfte zeigt eine in Bistre ausgeführte Serie der Sibyllen; an dem Faltenwurf, dem breiten Gesichtsoval und dem strengen Ausdruck der Figuren erkennt man unschwer die Hand Mocettos. Die andere

Hälfte besteht aus Heiligenfiguren, die in der Zeichnung einen gewissen nordischen Charakter haben und ohne Mitteltöne oder Lichter mit einfachen Wasserfarben ausgemalt sind, so etwa, wie ein Glasmaler seine Muster herstellen würde; diese möchten wir, nach dem Vergleich mit dem Fenster in S. Giovanni e Paolo, dem Zuan Antonio Licinio zuschreiben und das Buch für einen Entwurf zu einem anderen »Finestrone« halten.

RIGO, FABIO UND GIULIO LICINIO

Der Stammvater der in Venedig wohnenden Malerfamilie Licinio war Antonio. In den Akten werden mehrere dieses Namens erwähnt; es ist aber nicht möglich, sie sicher in dem Stammbaum der Familie von Posteantu unterzubringen. Im Jahre 1511 war Antonio schon verstorben.

Der älteste Sohn Antonios war ohne Zweifel der Maler Henricus, Arrigo oder Rigo. Von ihm haben wir folgende Notizen, aus denen deutlich erhellt, dafs er aus Bergamo, d. h. der Diözese Bergamo, stammte und dafs der bekannte Maler Bernardino Licinio sein Bruder war:

»1512, 9 julii. Testam. . . . .

». . . Ego Gradeniga Contareno uxor magnifici Domini Petri Contareno, q.^{m} »magnifici domini Joannis de confinio Sancti Paterniani . . . .

»T^{es}: Io *Arigo* fo *de sier Antonio di Licini da Bergamo depentor* testimonio zu- »rado scrissi.

»Io Rinodo de Antonio da Bergamo taiapiera testimonio zurado scrissi.

»(Sez. Not. Test. Priamo Busenello B.^{a} 66. n.º 181.)«

»1528, 27 januarii. Testam. . . . .

». . . Ego Helisabeth uxor domini Antonii de Polo de confinio Sancti Moysis »Venetiarum. . . . .

»T^{es}: Io Vincenzio Capirola de Bressa fu del quondam messer Piero de la contrà »de Santo Augustino testimonio zurado e pregado scrissi.

»Io *Arigo Licinio pictor* del condam ser Antonio de la Contrà de Santo Stai »testimonio iurato, et pregato scrise.

»(Sez. Not. — Test.^{i} in atti Canali Girolamo B.^{a} 190. n.º 232.)«

»1531, 4 Decembris — Testam. . . . .

». . . . Ego frater Gabriel monasterii Sancti Ioannis et Pauli ordinis predicatorum »et dum essem in seculo nuncupatus Nicolaus filius domini Iacobi de Franciscis . . . .

T^{es}: »Io *Arigo Licinio pictor* fu de ser Antonio testimonio zurato et pregato scrise »et fazo fede cognoscer el dito testator.

»Io *Bernardin Licinio pictor* fu de sier Antonio testimonio zurado et pregado »scrise fazo la medesima fede.

»Io Domenico Bonamor fo de ser Bartholamio marcer testimonio zurado et pre- »gado subscripsi.

»Testes: Magistri *Arigus* et *Bernardinus Licinij fratres pictores* quondam ser *An- »tonij* et ser Dominicus Bonamor quondam Bartholomei merciarii.

»(Sez. Not. — Test.^{i} in atti Canali Girolamo B.^{a} 190. n.º 319.)«

»1533, 13 Novembre — Testam. . . . .

». . . Io Marieta relicta del quondam messer Valerio di Alberti dai Rami al pre- »sente della Contrà de San Moritio . . . .

»Tes: Io *Arigo Licinio pictor* fu del chondam ser *Antonio* fui testimonio zurado et »pregado de questo testamento hordinato de bocha propria dela dita madona Marieta »de chognition de la qual io fo fede.

»E mi Vincenzo Capirola fu de misser Piero Capirola da Bressa.

»(Sez. Not. — Test.i in atti Canali Girolamo B.a 190. n.o 463.)«

»1535 (6), 20 januarij — Testam. . . . .

». . . Io Franceschina relicta del quondam messer Alvize de cha Taiapiera de »la contra de Sancta Agatha.

»Tes: Io Zamaria orexe da lanzolo Rafael fo de ser bortolamio foj testimonio »zurado et pregado.

»Io *Arigo Licinio pictor* fu de *Antonio*, fui testimonio zurato et pregato.

»(Sez. Not. — Test.i in atti Nadal Alvise. B.a 740. Test. allegato al n.o 124.)«

»1536, 28 martii — Testam. . . . .

». . . Io Cinthia fiola de mes. Bortolamio Spa et moier al presente de messer *Paris* »*Bordon pictor* de la contra de San Marcilian . . . .

»Tes: Io *Arigo Lucino pictor* fo de sier Antonio fui testimoni zurado et pregado.

»Io Piero Perla tesser da tele de la contra de San Staj fui testimonio zurado et »pregado.

»(Sez. Not. — Test.i in atti Nadal Alvise. B.a 740. n.o 54.)«

»1540, 3 junii. Rivoalti ad Cancellum.

»Comissio D. Joannis Cariani pictoris.

»P. N. D. *Joannis Cariani pictor* sponte . . . . constituit suos certos . . . . . procu-»ratores *D. Henricum Licinium* presentem, et *Jacobum Pistoya absentem* ambos picto-»res, et utrumque ipsorum in solidum et separatim specialiter ad ipsius constituentis »nomine et pro eo a quibuscumque suis debitoribus petendum, exigendum, et conse-»quendum, quamlibet denariorum rerum et bonorum summam et qualitatem sibi per »eos debitam et debendam etc. . . . .

»Testes — ser Johannes Jacobus de Raspis q.m Ser Bartholomei notarii etc. Ser »Silvester de Maffeis f. magistri Luce de Antonio.

»(Sez. Not. Atti Benzon Diotisalvi B.a 356 bis. c. 77. fasc.o II.)«

»1544, 20 maij. Testam. . . . .

». . . Io Iulia fia de misser Baptista Crivello et moier de messer Marco Antonio »Bonrizo al presente de la Contrà de San Stai . . . .

»Tes: Io Domenego di Letti fo de misser Lorenzo di Letti fui testimonio pregado »et zurado.

»Io *Arigo Licinio depentor* de Antonio de la contrà de Santo Agustino fu testi-»monio pregado et zurado.

»(Sez. Not. — Test.i in atti Falcon Alessandro. B.a 410. n.o 127.)«

»1547, 10 maij — Testam. . . . .

». . . Io Isabetha fiola del quondam messer Francesco de Zuanne dal Lion d'oro »et in primo matrimonio consorte de misser Lorenzo da Novara Citadin trevisan et al »presente moglier di messer Hieronymo Dalla Bona . . . .

»Tes: Io *Arigo Licinio pictor* del chondam Antonio sta a Santo Agustino testimonio »pregato et jurato sotoscrize et fazo fede del nome de la soprascrita madona Isabeta.

»Io Sebastian Scarpa de ser Nicolò del confin de San Vidal testimonio zurado »et pregado.

»(Sez. Not. Nod. Celega Gio. Maria B.a 279. n.o 228.)«

»1547, 20 novembris. Testam. . . . .

». . . Io Francesco quondam ser Pasqualin olim fenestrer, et al presente tien »botega de zogielier all' insegna del pozo in Rialto et del confin de Sancto Agustino ». . . . .

»Tes: Io *Arigo Licinio chondam Antonio pictor* in Contrà di Santo Agustino fui »testimonio presente zurado e pregado subscripsi.

»Io Hercule da Milano magistro de abacho a San Augustino fui testimonio pre»sente zurado et pregado subscripsi.

»(Sez. Not. Nod. Formento Giacomo. Busta n.o 412. n.o 162.)«

»1549, adì 17 April in Venetia.

»Presentibus testibus suprascriptis in domo habitationis suprascripti quondam »ser Donati de Piscatoribus posite in confinio Sancti Ubaldi et Agate, et presente me »notario, sponte et personaliter constitutus magister *Henricus de Liciniis* commissarius »denominatus et descriptus in suprascripta cedula testamentaria . . . .

»(Sez. Not. atti del Not. Francesco Bianco. Reg.o 384. c.e 13.)«

»1551, 19 Julij. Testam. . . . .

». . . Io Valeria fo molgier del quondam messer Zuan Alvise Bonrizzo della »contrà di San Staj . . . .

»Ego presbiter Ioannes Baptista Licinius Ecclesie sancti Joannis Elemosinarii de »Rivoalto mansionarius testis rogatus et iuratus.

»Io *Rigo Licinio* fu de ser Antonio fui testimonio pregato et iurato.

»(Sez. Not. Colonna Francesco B.a 252. n.o 210.)«

In den Mitgliederlisten der Scuola di San Marco ist ser Rigo depentor im Jahre 1525 eingetragen, und zwar als »Assente a la disciplina« (Mariegola 1480—1549 R.o 4), vielleicht bezieht sich dieser Eintrag auf Rigo Licinio.

Rigo Licinio war nicht in den Libri delle Tanse der Malerschule aufgeführt; es ist auch kein von ihm signiertes Bild bekannt, auch Dokumente über Bilder, die er ausgeführt hätte, finden sich nicht. Vielleicht war er nur Gehülfe bei seinem talentvolleren Bruder Bernardino.

Rigos Frau hiefs Agnese; er hatte nachweislich vier Kinder: Fabio stampador, Giulio pittor, Camillo dottor und eine Tochter Virginia.

Fabio wird einige Male in Dokumenten als Sohn des Rigo erwähnt; er wurde im Jahre 1521 geboren und starb am 8. November 1565; seine Frau Helene macht im Januar 1553 ein Testament (Colonna Francesco B.a 252. c. 75). In dem Totenregister wird Fabio stampador genannt. Sein Oheim aber, Zuan Batta. Licinio, Pfarrer von Cassiano, sagt in seinem ersten Testament 26. Dezember 1565, er wäre »orese« Goldschmied gewesen (Sez. Not. Gerol. Cappi B.a 297. T. 350); möglicherweise übte er beide Handwerke zu gleicher Zeit aus. In der Kupferstichsammlung der Albertina be-

findet sich ein Holzschnitt nach dem grofsen Altargemälde Pordenones in S. Maria degli Angeli in Murano, welcher Fabius Venetus signiert ist. Aufserdem befinden sich dort noch zwei Kupferstiche, die Fabius Licinius signiert sind; NAGLER bespricht diese drei Stiche in seinem Künstlerlexikon unter Fabio Licinio. Ohne Zweifel ist dieser Fabio stampador der Meister dieser Stiche; als Goldschmied war er ja mit dem Gebrauch des Grabstichels bewandert.

Der zweite Sohn Rigos, Giulio, wurde im Jahre 1527 geboren und ist im Jahre 1584 noch am Leben. Er machte eine glänzende Karriere, wurde Maler am Hofe des Kaisers Ferdinand und arbeitete hauptsächlich am Hoflager in Graz. MANIAGO ist nicht ganz überzeugt, dafs er ein Friulaner ist, berichtet aber in seinem Buch über die Friulaner Malerschule ausführlich von ihm.[1]) Es werden ihm auch die Fresken einer Hausfassade in der Philippine Welser-Strafse in Augsburg zugeschrieben, aber CROWE und CAVALCASELLE sagen richtig, dafs der dokumentarische Nachweis darüber fehle.

Ein von ihm bezeichnetes Bild gelangte nach Lonno im Bergamaskischen, welcher Ort nicht weit von Postcantu, dem Stammsitz der Familie, gelegen ist. GIOVANNI MORELLI, der den Giulio für einen Friulaner hält, beschreibt dieses Bild ausführlich. In Venedig werden drei Medaillons der prächtigen Decke der alten Bibliotek von S. Marco (jetzt Palazzo Reale) dem Giulio Romano zugeschrieben, aber A. M. ZANETTI hat schon das Dokument vom Jahre 1556 veröffentlicht, in dem Giulio Lizino als Meister genannt wird (Della Pittura ven. V. I. p. 339). Erst in einem Dokument vom 10. April des Jahres 1584 wird er Giulio Romano genannt.

An der Decke der Sala dello Scrutinio des Dogenpalastes werden zwölf Dreiecke mit allegorischen Figuren von BOSCHINI dem Gandolfi Lincio zugeschrieben. Wahrscheinlich ist dies nur eine Verballhornung des Namens des Giulio Licinio.

Wir besitzen zwei Testamente des Künstlers; er verfafste noch ein Kodizill im Jahre 1580 und war damals in guter Gesundheit; im Jahre 1884 wird er wie gesagt noch erwähnt; sein Todesdatum konnte bis jetzt noch nicht aufgefunden werden.

»1574, 17 januarij. Testam. . . . .

»Io *Giulio Licini* del quondam messer *Henrigo* del confin de S. Augustin da »Venetia sano per la gratia di Dio della mente, intelleto, et corpo volendo fare el »mio testamento . . . .

»Voglio che la portione della *casa* posta in S. Augustino a me tochada per »conto si delli beni *paterni* come per la donatione fatami per *Catharina* mia neza et »*Bernardino mio nepote fiol* del quondam messer *Fabio mio fratello* siano godute per »madona *Agnese* mia madre, la qual sia patrona fino che la vivera dovendo lassar »habitar in detta portion il prefato *Bernardin* mio *nepote*, lassando al prefato *Bernardin* »doppo la morte della prefata *mia madre* la portion de dita casa, qual mi ha donato, »como per la donatione appar, la qual retorni sua libera. Doppo la morte della prefata »mia madre, voglio che Madona *Virginea* mia *sorella* debba galder due portion de »casa ecceto quella che voglio che retorni al prefato *Bernardin* mio nepote fino che la »vivera portandosse bene, et da dona da bene non havendo vergogna alla casa, et »havendo vergogna alla casa sia priva immeadiate del tuto, et doppo la morte della »prefata *Virginea* voglio che le portione mie de deta casa pervenutemi per li beni »paterni et per vigor de la donation de dita *Catharina mia neza* la qual non sono »conditionada sia de messer *Camillo mio fratello*, la qual sia condicionada, et vada de »heredi in heredi mascoli si del prefato messer *Camillo mio fratello* sel ne havera

[1]) Storia delle belle Arti Friulane, Udine 1823, pag. 91.

»come alli nepoti mei figliuoli del quondam messer *Fabio mio fratello*, et non essendo »mascoli vadi nelle femine voglio che la portione a me spetante de dita casa a me »spetante per vigor dela donation de dita Catharina qual li fu lassato per il quondam »miser *pre Zuan Battista Licini nostro barba*, qual sonno condicionada sia goduta per »il *prefato Bernardin mio nepote* fino el vivera . . . .

»Instituischo mei fidei commissarij et esecutori di questo mio testamento messer »Marc' Antonio Bonrizzo, et messer Vicenzo Rizzo dalla Speranza, alli quali reccomando »l' anima mia.

»NB. Trovansi uniti altri due testamenti equali con la stessa data.

»(Sez. Not. Mondo Francesco B.ª 684. Test.º n.º 967.)«

»1579, 1 novembris — Testam. . . . .

»Io *Iulio Licini fo de miser Rigo pictor de la Sacra Cesarea Maesta* . . . . . . »qui in caxa mia in contra de San Augustin ho fatto venir a me Zuan Baptista Benzon »nodaro de Venetia qual ho pregado scriver detto mio testamento . . . .

»Prima revoco, casso, et anullo ogni altro testamento et ordination per avanti »per mi fatti. Dipoi voio che tutto el mio haver de qualunque sorte sia zosche . . . ». . . . . se voia sia de miser *Camillo Licini dotor mio fratello* carissimo con »obligo sia tenuto a tenir in caxa et governar et far le spexe a nostra sorella *Virginia* »— lasso a mio nevodo *Antonio Licini* la mia caxa nova che ha el sartor nelle man »et el saio novo me ho fatto al qual etiam mio nevodo *Antonio* li dono li ducati x, »che li ho datto a conto del pretio de la sua parte de la volta per avanti per mi com»prada da lui et suo *fratello Rigo* et da ser *Ambroso Colima* come nel instrumento »appar. A *Rigo* mio *nepote fratello del detto Antonio* lasso li ducati cinque li im»prestai ala sua partida de qui, et tutti li mei designi fatti a man. Et prego il detto »miser *Camillo* mio *fratello* et herede che li siano recomendati li ditti *Antonio* et »*Rigo* nostri nepoti da poi la sua morte deportandosi loro con lui da homeni da bon. »Lasso a *madona suor Vitoria mia neza* monacha a San *Biasio Cathaldo* scudi doi »del mio, et li sia dado uno altro scudo doro . . . .

»Item dico come son creditor del Clariss.ᵐᵒ miser *Lazaro Moro* per resto de un »*quadro e qui in gesia per conto fatto d'acordo ducati trenta sette zoe ducati 37 et 25* »*dade* al murer per suo conto, quali si debba scoder come parera al ditto mio herede, »et del altro quadro è qui in casa detto mio herede, et *del altro quadro è qui in casa* »*detto mio herede fara con sua Clarissima Signoria quello li parera* del qual ho »marcato fatto d' accordo in ducati 75 a conto del qual non ho hauto cosa alguna ». . . . .

»Tᵉˢ: Io Alisandro Lampugnan fui testimonio pregado et zurado.

»Io Batista de Antonio di Artisoni marzer fui testimonio et zurado.

»Ego Ioannes Baptista Benzonius publicus Venetiarum notarius rogatus scripsi.

»(A tergo) 1579 — Testamentum domini *Iulij Licini pictoris*.«

»1580, 23 octobris. Testam. . . . .

». . . . Io *Iulio Licini* fo de miser *Henrico pictor de la Sacra Cesarea Maesta*, »ali tempi passati fatto el mio testamento de man del Nodaro infrascritto, et volendo »a quello zonzer et mutar . . . .

»Item el legatto sive legatti fatti a Antonio et enrico mej nipoti de tutto lasso »et revoco che non possino haver cosa alguna. Item revoco li legatti fatti a Antonio »et Andriana fo mei servitori per non star più con mi . . . .

»T^es^: Io Batista de Antonio di Artisoni marzer pregado et zurado.

»Io Iulio Coza fui testimonio pregado et zurado.

»Ego Ioannes Baptista Benzonius publicus Venetiarum notarius rogatus scripsi.

»(A tergo) 1580 — Codicillum Domini Iulij Licini.

»(Sez. Not.^e^ Test.^o^ Gio. Battista Benzon. B.^a^ 164. n.º 520.)«

Der dritte Sohn Rigos, Camillo, war kein Künstler, sondern wahrscheinlich Arzt, da er dottor genannt wird. Wir finden nun, dafs Rigo sich im Jahre 1536 unter dem interessanten Testament der Cynthia Spa, Frau des Malers Paris Bordone, als Zeuge unterschrieben hat. Als Grund dieser Dienstleistung, zu der so häufig Gehülfen der Maler in Anspruch genommen wurden, ergab sich aber in diesem Fall ein Verwandtschaftsverhältnis und keineswegs ein Schulverhältnis. Cynthia Spa entstammte der angesehenen, zur Cittadinanza originaria gehörigen Familie der Spada oder Spa. Eine Verwandte von ihr, Adriana Spa, erwähnt in ihrem Testament (Sez. Not. Alcherio Antonio B. 12 N.º 8), dafs ihre Nichte Giacomina die Tochter des Nicolò Licinio wäre; wahrscheinlich ist mit diesem Nicolò der Notar Nicolò Licinio gemeint. Durch Verschwägerung war also Rigo Licinio mit Paris Bordone verwandt.

BERNARDINO LICINIO

Von Bernardino haben wir weniger Notizen, doch ergiebt sich aus denselben die interessante Thatsache, dafs der Künstler schon im Jahre 1511 als Maler in Venedig etabliert war und also noch bei Lebzeiten Giorgiones nicht nur künstlerische, sondern auch persönliche Einflüsse von diesem grofsen Reformator der venezianischen Malerei erhalten haben konnte:

»1511, 31 augusti — Testam. . . . .

»Ego Caterina filia q.^m^ ser Georgii Duodo de Spalato et olim uxor ser Gregorii »de Tragurio scatolarij, et impresentiarum uxor magistri Georgii de Spalato marangoni »de confinio sancti Pantaleonis . . . .

»T^es^: Io Lorenzo de Ventura q.^m^ miser Zorzi testimonio zurado scrissi.

»Io *Bernardin* che fo de sier *Antonio di Licini* depentor testimonio zurado scrise.

»(Sez. Not. Priamo Busenello B. 66. n.º 395.)«

»1515, 15 augusti — Testam. . . . .

»Io Bernardo fariner quondam ser Zuane de Girardi da la Costa de la contra »de San Zuan Degolado . . . .

»T^es^: Io pre Nicolò de Rigo mansionario a San Mathio de Rialto fui testimonio »zurado et pregado.

»Io *Bernardin Licino* pictor fo de sier *Antonio* fui testimonio zurado et pregado.

»(Sez. Not. Nadal Alvise. B.^a^ 740. n.º 48.)«

Der Notar Alvise Nadal war der Schwager Carianis und Pfarrer von S. Ubaldo und S. Agata, ganz in der Nähe des Licinio.

»1523, 7 octobris — Testam. . . . .

». . . Ego Joannes Franciscus Corbelli quondam domini Luce de confinio Sancti »Silvestri . . . .

»T^is^: Io *Bernardin Licin pictor fui* testimonio zurado e pregado.

»(Sez. Not. Colonino Cristoforo, B. 255. N. 109.)«

»1528, 27 aprilis — Testam. . . . .

». . . . . . Considerando io Lucretia relicta del quondam messer Bernardin de »Zorzi Banchier al presente del confin de San Stae de Venezia . . . .

»Tis: *Io Bernardin Licin pictor* in San Stae fui testimonio zurado e pregado de »questo testamento ordenado de bocha propria de la dita la quale fazo fede de cho»gnoser, e nota che de sopra sono depenà do parole zoè senza fioli, et in suo logo »sono sta mese queste altre parole, zoe, avanti el so maridar de ordene de la sopradita »scrise.

»(Sez. Not. Canali Girolamo — Busta 190. n.o 448.)«

»1535, 6 octobris. Testam. . . . .

». . . . . . Io Agnesina muier al presente de ser Vincenzo da Scalfo maistro de »scola de la contrà de San Jacomo da Lorio . . . .

»Tes: Io Ercule da Milano quondam messer Bernardo de Moronis fui testimonio »zurado et pregado.

»Io *Bernardin Licinio pictor* fo de sier *Antonio* fui testimonio zurado e pregado.

»(Sez. Not. — Test.i in atti Nadal Alvise. B.a 740. n.o 12.)«

»1544, 1 septembris. Testam. . . . .

». . . . Ego Helisabeth filia quondam viri nobilis domini Roberti Mauroceno et »relicta quondam viri nobilis domini Bernardi Zane de confinio Sancti Pauli Venetiarum ». . . . .

»Tes: Io *Bernardin Licinjo pittor* de la chontra de Santo Agustin de Venetia testi»monio pregado et zurado soto scrise.

»Io pre Luca q.m Georgi prete titollado de Santo Augustin de Venetia testimonio »pregado et zurado soltoscrisi.

»(Sez. Not. Soliano Bonifacio. B.a n.o 938. n.o 364.)«

»1549, 30 octobris.

»Ego Paula filia quondam D.ni Aloysii Bernardo et uxor domini Gasparis Mauro »filii quondam domini Laurentii . . . .

»Tes: Io Iseppo fiol. de ser Paulo Diorisi et sagrestan de la giesia de san Augustin »fui testimonio zurado et pregado scrissi.

»Io *Bernardin Licin pittor* testimonio zurado et pregado scrissi.

»(Arch.o di Stato Venezia. Zaccaria de Priuli B.a 777. n.o 385.)«

Der jüngste Bruder der beiden Maler war der Priester Zuane Battista, der schon im Jahre 1525 an der Kirche S. Cassian fungierte. Es gab noch einen Priester namens Nićolò Lycinio, der schon im Jahre 1535 an der Kirche S. Biagio angestellt war; der Verwandtschaftsgrad desselben mit den Malern läfst sich aber nicht feststellen.

Zuan Baptista macht am 26. Dezember 1565 sein erstes Testament und erwähnt dabei nur seine Neffen; die beiden Maler müssen daher um diese Zeit schon tot gewesen sein (Sez. Not. Gerolamo Cappi B. 297, c.e 350).

In einer »Condizion« vom Jahre 1566 erwähnt er die betagte Witwe Rigos, Agnese.

Am 16. November 1568 stirbt er. In dem Totenregister des Magistrato della Sanità wird angegeben, dafs er 77 Jahre alt wurde; er war also im Jahre 1491 geboren.

Da bei kinderreichen Familien die Geburtsjahre der einzelnen Kinder gewöhnlich nicht weit auseinander zu liegen pflegen, so können wir annehmen, dafs Rigo

etwa 1487 und Bernardino etwa 1489 geboren wurde. Im Jahre 1511 sind sie schon in Venedig als Maler thätig, also anfangs der zwanziger Jahre ihres Lebens. Das Todesdatum der Brüder Rigo und Bernardino läfst sich nicht feststellen, da die Totenregister vom Jahre 1556 an recht empfindliche Lücken aufweisen; es fehlen mehrere Jahre. Wahrscheinlich starben sie erst nach 1556.

Eigentümlich ist der Umstand, dafs wir viel von Rigos Frau und Kindern hören, dagegen gar keine Nachricht über eine Frau oder über Kinder Bernardinos haben. Das schöne Familienbild Bernardinos in der Galerie Borghese gilt zwar der Tradition nach als Bildnis der Familie des Malers; es fehlt aber jeder Beweis dafür; im Gegenteil sagt die auf dem Bild befindliche Inschrift: Exprimit hic *fratrem tota* cum *gente* Lycinus et vitam his forma prorogat, arte sibi. Wir haben also eine Darstellung Rigo Licinios mit seiner Familie vor uns. Rigo etwa 48 Jahre alt, Donna Agnese ungefähr 37, Fabio, der Goldschmied, mit dem Torso des Belvedere 16 Jahre, der ernste Junge hinten ist wohl Camillo, der spätere Dottor, der zukünftige Hofmaler Giulio bringt der Mutter lächelnd einen Strohhut voll Rosen, das kleine Mädchen Virginia blieb am Leben, die anderen beiden kleinen Kinder und das Wickelkind sind wohl früh gestorben. So dürfte das Datum des Bildes ungefähr das Jahr 1537 sein. Ebenso werden die in englischen Sammlungen befindlichen Bilder, die als Bildnisse der Familie Bernardinos gelten, nur der Tradition nach so genannt. Wir möchten aus dem Fehlen aller urkundlichen Nachrichten vielmehr den Schlufs ziehen, dafs Bernardino Junggeselle war und dafs auch die andern ansprechenden Familienbildnisse von seiner Hand, kinderreiche Familien seiner bergamaskischen Landsleute, Seiden- oder Tuchhändler, darstellen.

In der National Gallery in London befindet sich ein Portrait von der Hand Bernardino Licinios, das 1528 datiert ist; als Name des Dargestellten ist auf dem Bilde angegeben: Stephanus Nani Abauro, 17 Jahre alt. Früher war dasselbe in der Galerie des Grafen Francesco Algarotti in Venedig, in deren Katalog das Bild unter Pordenones Namen genau beschrieben ist. Durch einen Zufall haben sich mehrere Notizen über jene Persönlichkeit erhalten. Im Jahre 1542 wird er in den Akten des Consiglio di Dieci zweimal sehr lobend erwähnt und bekommt Gehaltserhöhung wegen seiner Tüchtigkeit; er war Scrivan delle Rason vecchie und wird dem Girolamo Priuli in wichtigen Angelegenheiten als Hülfe beigegeben (Consiglio X-Comuni Reg. 15, 1542—1543, c. 13 t.º, und c.ᵉ 32 t.º).

Er war auch Scrivan an der Scuola della Trinità, und rührt ein Teil der Mariegola von seiner Hand her. Er hat eine sehr schöne, gleichmäfsige, leidenschaftslose Handschrift und scheint in der That ein sehr ordentlicher, frommer junger Mann gewesen zu sein. So erklärt sich der sanfte, fast mädchenhafte Ausdruck seines jugendlichen Gesichtes; man hat es daher in diesem Fall nicht nötig, diesen von dem Einflufs Giorgiones abzuleiten. Wüfsten wir mehr von den Charaktereigenschaften der Personen, die man in berühmten Portraits dargestellt sieht, so würde man besser darüber urteilen, wie weit der Künstler den wirklichen Charakter des Dargestellten getroffen hat.

Ein Licinio war im XVI. Jahrhundert Frate im Kloster SS. Giovanni e Paolo in Venedig geworden; bei seinem Tode gab es Erbstreitigkeiten, und hat sich deshalb in dem Archiv des Klosters ein Aktenbündel erhalten, welches ausschliefslich Licinios in Postcantu und Murano betrifft; unter einem dieser Dokumente hat sich »*Io Bernardino Licinio di Gio: Maria pictore di Poscante*« als Zeuge unterschrieben. Dieses Dokument datiert vom 22 settembre 1524. Es gab also einen zweiten Maler namens Bernardino Licinio; dieser scheint aber die bergamaskische Heimat nicht verlassen zu haben. Bilder von ihm lassen sich nicht nachweisen.

In diesen Dokumenten werden oft zwei andere Familien erwähnt, die gleichfalls in Poscante wohnen: die Algarottis, von denen der Freund Friedrichs des Grofsen, Conte Francesco Algarotti abstammt, und die Gavazzi. Einer aus dieser letzteren Familie war Maler. In der Kirche S. Alessandro in Colonna zu Bergamo befindet sich ein Bild von ihm mit der Bezeichnung: Jo. Jacobi Gauazi de Postcante pinxit MDXII. Dieser Künstler kam aber nicht nach Venedig, sondern blieb, wie vorgenannter Bernardo Licinio di Zuan Maria, in der Heimat.

In dem genealogischen Manuskript des Mozzo auf der Stadtbibliothek in Bergamo, einem unschätzbaren Werk zur Einführung in das Studium bergamaskischer Geschichte, finden wir folgende Einträge:

1586, 25 aprilis D. Cabrino pittore figlio di M. Giuliano di Cabrini abitante nella Vic. di San Andrea. Testamento eredi li D. D. Gio Paolo e Gio. Batta fratelli f. q. d. Martiale Licini suoi Nipoti.

1610, 25 novembris. D. Bartholomeus f. q. d. Giuliani de Licinis pictor in burgo S. Thoma. In actis Io. Medolaci, Archivio Civitatis lib. (1609—1610).

1609, 19 7mbris. D. Felix f. d. Bartholomei de Licinis pictoris per dictum notarium.

In Bergamo ist also im XVII. Jahrhundert das Malertalent in der Familie Licinio immer noch lebendig. Der Zweig der Familie in Murano ist bis jetzt noch nicht ausgestorben, und sollen dort noch einige Glasarbeiter dieses Namens existieren.

Nagler und andere erwähnen noch einen Maler Antonio Licinio, der in Como arbeitete. Dies beruht auf einem Mifsverständnis, das Vincenzo Joppi aufgeklärt hat. An dem Stammbaum, den er von der Familie der Sacchi von Pordenone entwirft, gesellt er dem grofsen Giovanni Antonio de Pordenone einen Bruder Bartolomeo zu; dieser hatte einen Sohn Antonio, und von diesem sagt er: »*Antonio pittore* nel 1533 e 1547 abitava in Pordenone. Trasferissi poi a Como ove mori nel 1576; maritosi in Elisabetta Malanida di Como«. In Como gab es eine Adelsfamilie Lucini, aber keine Licini. Dieser Antonio ist also kein Licinio, sondern vielmehr ein Neffe des Pordenone. Ein gutes Portrait von seiner Hand befindet sich im Museo Civico zu Mailand, bezeichnet Antonius Portonauensis.

CORDEGLIAGHI UND PREVITALI

Crowe und Cavalcaselle haben ausführlich die Gründe angegeben, welche sie zu der Ansicht gebracht haben, dafs der sich Andreas Cordelleagi, Andreas Bergomensis und Andreas Previtalus signierende Maler ein und dieselben Person seien. Giovanni Morelli dagegen, der mit dem bergamaskischen Dialekt sehr vertraut war, erklärt es a priori für sehr unwahrscheinlich, dafs eine Person, die Cordelleagi heifse, aus Bergamo stammen könne. Die Ironie des Schicksals will es, dafs im Notariatsarchiv zu Venedig nur eine einzige Person vorkommt, die den Namen Cordegliagi führt, und diese stammt gerade von Brembate Superiore, einem Ort unmittelbar vor den Thoren Bergamos:

»1501, 20 martii — Testam. . . . .
». . . . . Ego *Thomas* q.^{m} ser Guidoti *Cordeliagi* de Brembate Superiori agri Bergo-»mensis . . . ad me venire feci Marcum de Tassis de Cornello S. Cristofori notarium »Venetum, ipsumque rogavi ut preces hujus mei testamenti more Venetiarum acciperet ». . . . .

»Item volo meos esse fideicommissarios *Monotum* quondam Iohannis de Brembate »consanguineum meum, *Francischum* de *Fachini* de Brembate, et *Ioseph* dictum *papam* »sororium meum de *Brembate* . . . .

»Item volo quod distribuantur plaustra quinque vini per pauperes de Brembate »hinc ad annos sex proxime futuros, et elapsis dictis sex annis, dictum vinum distri- »buatur singulo anno iuxta posibilitatem meam. — Item lego eccl. Sancte Marie de »Brembate libras decem imperialium dandas de contatis, seu de tot rebus assendentibus ad »summam dictarum librarum decem imperialium . . . .

». . . Residuum vero omnium bonorum meorum . . . . do tribuo et relinquo Marie et »Agneti sororibus et filiabus meis legittimis . . . .

». . . Declarato tamen quod domina Dominigina mater mea toto tempore vite sue sit »domina, matrona et usufructuaria totius dicti mei residui, et post ejus mortem volo »quod domina Nicolina uxor mea sit domina, matrona, usufructuaria dicti mei residui ». . . . .

»Tes: Mi Zorzi q.m de ser Betin de Sandrin da San Gallo fo testimonio zurado »et pregado, e

»Mi Matio fiolo condam Mafiolo de Franza de Chaross de Rota fo testimonio »zurado et pregado.

»(Sez. Not. Test.o Nod. Marco de Tassis B.a 999 n.o 219.)«

Dieser Thomas Cordeliagi war mit einem deutschen Maler befreundet:

»1517 (8), 13 Januarij — Testam. . . . .

»Ego Antonius filius Baldassaris de Gaislinga Alemaniae Venetijs pictor de con- »finio Sancti Simeonis prophete . . . . . . commissarios . . . . . . esse volo *Thomam* »*Cordeliagi* in contrata Sancti Pauli . . . .

»(Sez. Not. A. Colonino B.a 255. n.o 6.)«

Crowe und Cavalcaselle behaupten ferner, daſs sowohl hinter der Signatur Cordelleagi auf dem Bild in der National Gallery in London als auf der des Previtali in S. Spirito in Bergamo sich ein und dasselbe Monogramm befände. Giovanni Morelli sagt dagegen: »Die Herren Crowe und Cavalcaselle sprechen ferner von einem Monogramm, das sich auf einigen Bildern Previtalis finden soll; mir ist ein solches ganz und gar unbekannt«. Morelli geht hier zu weit, aber auch Crowe und Cavalcaselle irren, wenn sie das Zeichen, welches sie Monogramm nennen, auf beiden Bildern für identisch halten.

Wir stellen zum Vergleich die beiden Signaturen hier nebeneinander:

Signatur auf dem Bild der National Gallery

ANDREAS · PRIVITAL · PINXIT · M · D · XV ·

Signatur auf der Tafel des Johannesaltars in San Spirito, Bergamo

Wir sehen so, dafs bei der ersten Signatur nach dem pinxit ein Zeichen kommt, welches auf den ersten Anblick geheimnisvoll erscheint. Der erste Teil desselben ist aber deutlich die Zahl 2, der zweite Teil ist die Zahl 4 in ihrer altertümlichen Form, die der ursprünglichen arabisch-indischen ꝛ Form und Stellung näher kommt und so nicht selten auf Bildern und in Dokumenten des Quattrocento gefunden wird.[1]) Dieses Zeichen würde also einfach die Zahl 24 bedeuten, und Waagen hat es vor fünfzig Jahren schon richtig so gelesen (Treasures. V. II pag. 265) — Crowe und Cavalcaselle halten das Zeichen aber für ein Monogramm, welches auch auf Bildern des



Dalla Pittura di Andrea Previtali di Bergamo
nella Raccolta di S. E. il Sig.r Cav.r Gio: Strange Ministro Residente di S. M. B.
appresso la Serenis.ma Repubblica di Venezia.

Previtali vom Jahre 1510 und 1515 in gleicher Weise vorkomme, eine, wie wir sehen, irrtümliche Behauptung. Kein Monogramm, sondern ein *Signet* hat Previtali auf dem Altarbild in S. Spirito angebracht. Es gab aber noch ein Bild des Previtali, welches ähnlich bezeichnet war, nämlich mit: A·B·P·.

Dieses Bild wurde Ende des XVIII. Jahrhunderts für Giovanni Sassos Venezia pittrice gestochen; die Exemplare mit diesen Stichen sind aufserordentlich selten. Wahrscheinlich gelangte das Original nach England; wo es sich jetzt befindet, weifs ich jedoch nicht anzugeben. Während es nun nicht zweifelhaft sein kann, dafs Previtali

[1]) Siehe Adriano Capelli Dizionario di Abbreviature, pag. 382.

sich nicht eines Monogramms, sondern eines Signets bediente, so möchten wir die Zahl 24 auch als zur Signatur des Cordelleagi gehörig so auffassen, dafs sie das Alter des Malers bedeute, denn nicht selten fügen besonders jüngere Maler ihr Lebensalter bei der Signatur hinzu.

Cordelleagi wäre demnach im Jahre 1480 geboren. Das älteste bekannte Werk Previtalis ist die Madonna im Museo Civico in Padua vom Jahre 1502. — CROWE und CAVALCASELLE nehmen in der That an, dafs Previtali nicht später als 1480 geboren wäre. Was also die Zeit der Geburt anlangt, so könnte man die Identität beider Maler sehr wohl aufrecht halten.

Im Notariatsarchiv von Venedig hat sich, wie gesagt, aufser jenem Thomas keine andere Person mit dem Namen Cordegliaghi auffinden lassen; dagegen finden sich unter den Glasarbeitern in Murano zwei dieses Namens. Bei Gelegenheit der Besprechung der Glasfabrikanten aus der Familie Licinio in Murano haben wir schon darauf hingewiesen, wie zahlreich Bergamasken in diesem Industriezweig thätig waren; es ist daher wahrscheinlich, dafs Bernardinus und sein Sohn Bartholomeus Cordeliaghi auch Bergamasken waren. In den Estimi von Chioggia wird, ganz vereinzelt, ein Andreas Cordegliaghi qm. Domenico della Crocha im Jahre 1554 erwähnt (R° 896. pag. 332), in diesem Falle ist dies sicher nur eine Berufsbezeichnung. In den Totenregistern Venedigs tritt der Name äufserst selten auf, und zwar ebenfalls entschieden nur als Berufsbezeichnung, d. h. der Beschäftigung als Hausierer mit Zwirn und Nadeln. Danach ist es unwahrscheinlich, dafs in Venedig und im Ducato, der unmittelbaren Umgebung Venedigs, eine Familie Cordelleagi ansässig war.

Andererseits hat sich auch in Brembate Superiore und Inferiore, wo die seit 1560 erhaltenen Kirchenbücher darauf nachgesehen wurden, der Name Cordelleagi nicht gefunden, obgleich wir doch das oben angeführte venezianische Testament des Thomas von Brembate besitzen.

Es spricht dies alles dafür, dafs Cordelleagi ein Sopranome, ein Spitzname, war, der mit Wahrscheinlichkeit darauf zurückzuführen ist, dafs einer der Familie Hausierer mit Zwirn und Nadeln gewesen war.

Previtalis Vater hiefs Martin; wir vermögen ihn aber nicht an einen Stammbaum der Previtalis anzugliedern. Es wurde zu diesem Zweck eine allgemeine genealogische Untersuchung über die Familie Previtali vorgenommen, auf Grund des vorzüglichen Manuskripts des Mozzo auf der Stadtbibliothek in Bergamo, und es ergab sich folgendes:

Die Familie stammt aus dem Val d' Imania, dem letzten gröfseren Gebirgsthal am rechten Ufer des Brembo, ist dort in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts schon ansässig, und zwar in den Ortschaften Locatello und Berbenno. Von hier wandern die Previtali nach der Isola, einem dreieckigen Landstrich, der von dem Brembo, der Adda und dem Gebirge begrenzt wird, nach den Ortschaften Almenno, Sottomonte, Villa d' Adda, Calusco, Chignolo und Solza. Sie werden ungemein zahlreich und müssen daher Sopranomi annehmen, um sich voneinander zu unterscheiden; diese Beinamen sind Degoldi, Pedretti und Pagioni. Mit der Zeit verschwindet bei einigen Familien der Stammname Previtali, und die Sopranomi treten an deren Stelle, wie wir bei den Varischi und Licinio schon gesehen haben. Ich möchte daher die Vermutung aufstellen, dafs ein Zweig der Previtali sich an dem am Ausgang des Val d' Imania gelegenen Ort Brembate Superiore festsetzte und den Sopranome Cordelleagi annahm.

Andrea Previtali stammte aus dieser Familie, zog nach Venedig, nannte sich dort zunächst Andreas Bergomensis; da aber noch andere Künstler dieses Namens dort

arbeiteten, wie der Bildhauer Andreas da Bergamo,[1]) so nannte er sich nach seinem Spitznamen auch Cordelleagi.

Ein Grund, der für die Identität beider Namen spricht, ist noch nicht betont worden, aber sehr der Beachtung wert. Wir besitzen als Gegenstück des mit Andreas Cordelleagi bezeichneten Bildes in der National Gallery in London eine genaue Replik in der Sakristei von S. Giobbe in Venedig, die nicht signiert ist, von allen Kennern aber dem Andreas Previtali zugeschrieben wird. Aufserdem aber besitzt der Conte Porto in Vicenza eine Madonna mit Donator in reicher Landschaft, die Andreas C. A. Di. Ioannis Bellini. P. bezeichnet ist. Nun findet sich in der National Gallery zu London ein anstandslos dem Previtali zugeschriebenes unbezeichnetes Bild, in dem die Madonna und die Landschaft völlig identisch sind mit dem bei Conte Porto in Vicenza befindlichen Gemälde; nur die Donatoren auf beiden Bildern sind verschieden. Wir haben also nicht nur einmal, sondern *zweimal* den Fall vor uns, dafs Bilder, die dem Previtali zugeschrieben werden, mit signierten Bildern Cordelleagis identisch sind.

Danach dürfen wir annehmen, dafs Andreas Previtali in Venedig sich Bergomensis nannte oder, um Verwechselung zu vermeiden, seinen Sopranome Cordelleagi gebrauchte; nach Bergamo zurückgekehrt, zeichnete er sich aber nur mit dem dort allgemein bekannten und geachteten Stammnamen Previtali.

Wir geben zum Schlufs noch ein bisher nicht veröffentlichtes Dokument über Previtali, welches sich im Notariatsarchiv in Bergamo befindet. Abgefafst ist es in seinem Todesjahre. Es kommt darin ein Verwandter vor, der den Beinamen Degoldi führt; auch die Licinios und noch ein anderer Maler werden darin erwähnt:

»Cessio magistri Andree pictoris a domino Martino . . . . Obligatio dicti »domini Martini contra magistrum Andream.

»In Christi nomine Amen. Quum sit quod alias *magister Andreas quondam »magistri Martini de Previtalibus pictor* in civitate Bergomi promiserit de presentando »Ioannem Antonium quondam Martini Degoldi de Previtalibus habitatorem contrate »Sancti Iacobi Vallis Imaniae, detentum in Carceribus civitatis Bergomi ad instantiam »domini Martini de Pelandis civis Bergomi habitatoris de Nimbro pro libris centum »septuaginta imperialium pro resto contentorum in instrumento obligationis facta per »dictum Iohannem Antonium ipsi domino Martino rogato per Johannem (?) de Tirabuschis »notarium die 7 Martij anni 1525 aut de solvendo prout de predictis carceratis et pro»missionibus que prout actis rogatis per Johannem de Azzolari notarium etc. et abinde »citra dictus magister Andreas dederit et solverit ipsi domino Martino libras quinqua»ginta imperialium pro parte suprascriptarum librarum centum septuaginta imperialium »in uno preci (?) carcerationis dicti Martini, Et idem dominus Martinus velit residuum »consequi ab ipso Magistro Andrea promiserit ut etc.

»Idem Magister Andreas velit satisfacere ipsi domino Martino in termino proximo »et sibi fieri debitam cautionem promissionum omnium.

»Ideo die vigesimo sexto mensis Februarij anni millesimi quingentesimi vigesimi octavi »inditione prima super apotheca draparia domini Bernardini de Curnasco quam tenet ad »fictum ab illis de Licinis sita in vicinia domini Sancti Michellis de Arcu civitatis Bergomi »presentibus testibus Felice filio domini Bernardi de Curnasco, Iohanne Antonio quon»dam domini Maffioli de Bonatiis, Filippo filio quondam Magistri Bertholomei de »Martinengo pictore et Iohanne filio Georgij de Indunis de Soltio habitatore de Buta-

[1]) Pietro Paoletti, Stor. Arch. et Scult. Renasc. VII, p. 307.

»nucho omnibus etc. et primis duobus asserentibus etc. et pro secundo notario inter»fuit dominus Iohannes Franciscus de S. Gallo ....

»Ego Marsilius domini Iohannis de Zanchis notarius pubblicus Bergomi pre»missis omnibus interfui rogatus de eis instrumentum confeci et ad confirmationem me »subscripsi.

»Ego Ioannes Franciscus quondam domini Andree Delacqua de Sancto Gallo »Notarius publicus Bergomensis rogatus suprascriptis instrumentis obligationis et cessio»nis, et omnibus in eis contentis interfui pro secundo notario et ad confirmationem »me subscripsi.«

ANTONIO BOSELLI

Ein anderer bergamaskischer Maler, der von der Heimat fortwanderte, war Antonio Boselli; er ging aber nicht nach Venedig, sondern arbeitete vorzugsweise in Padua und im Friaul.

Aufser den unten angeführten Regesten über Dokumente in den Archiven Bergamos, die in dem Manuskript des Mozzo aus der Stadtbibliothek in Bergamo angegeben sind, fanden wir im Staatsarchiv von Venedig nur eine Notiz, die sich auf ein Rechtsgeschäft in Bergamo bezieht und also nicht die Anwesenheit Bosellis in Venedig beweist. Damals, im Jahre 1527, war also Antonio Boselli noch in Bergamo.

»1502, 15 Januarij f. 11. M.º *Laurentius* filius q. *Petri de Bosellis* de S. Jo. Albo »*pictor* S. T.

»In actis Castelli de Benalcis Arch. Civit. in fol.º 1502 usque 1537.

Antonio hatte also auch einen Bruder, der ebenfalls Maler war.

»1510 ultimo 9mbris f. 492. M.º *Antonius* f. q. *Petri de Bosellis*, et M.º Jacobus »f. q. M.ri Georgii de Scanardis de Averaria arbitri electi per et inter Sindicos Scolae »D. S. Antonij de Sedrina, ex una, et M.m Petrum f. q. Bonhomi de Mapheis de Sta»bello intaliatorem ad sententiandum quisquis ipse M.r Petrus habere debeat pro ejus »mercede et salario in Intaliatione facta in Ancona D. S. Antonij de Sedrina et dicti »arbitri electi ut supra sententiando dixerunt quod suprascripti Sindici teneantur dare »ipsi Magistro Petro Intaliatori scutos quadraginta auri etc.

»In actis Io. de Ronzonibus de Sedrina — Arch.º Civitatis quinterno in 4º.

»1512. f. 185. M.º *Antonius de Bosellis Pictor*. . . . . In actis Baptistae da Guarengis »Archivio Civitatis.

»1515. f. 2 t.º M.º *Antonius de Bosellis pictor* habitans Berg.

»In actis Io. Antonij de Viscardis. Arch.º Civitatis lib. n.º 4. Armar 11.

»1516. f. 135. M.º *Antonius* f. q. d. M.ri *Petri de Bosellis* de S. Io. Albo *pictor* C. P. et »habitante constituit D. Ardizonum de Cattaneis in ejus procuratorem.

»In actis Martini Panigoni Archivio Civitatis.

»1525, 8 novembris — M.º *Antonius* f. q. d. *Petri de Bosellis pictor* C. et habitator »Berg. titulo locationis inuestivit Io. de Ficienis de una petra terre casatae in vicinia »S. Jacobi de la Porta.

»In actis D. Hieronimi de Zanebis. Arch.º Civitatis f.ª confusa 1517 usque 1527.

»1527 die XII octobris in confinio Sancti Geminiani in domibus procuratie »S. Marci.

»Versa diu inter honorabiles viros magistrum *Antonium de Bosellis pictorem*, »civem Bergomi ex una, et ser Baptistam de Talagio fornazarium de et super quadam »societate inter ipsas habita, de qua rogatus fuit ser Baptista de Rogeriis notarius »Bergomensis partibus ex altera materia questionis, de qua pro evitandis laboribus et »expensis ac persuasa utriusque partium amicorum compromiserunt se in judices arbi- »tros de jure et de facto more veneto et inappellabiliter, qui arbitri servatis servandis »suam arbitrariam diffinitivam in scriptis promulgarunt et tulerunt sententiam publi- »catam per ser Jacobum de Solario notarium bergomensem super platea Bergomi sub »die XX.mo mensis aprilis proxime preteriti, et per magnificum dominum potestatem »Bergomi per juramentum arbitrorum ejus rathificatum a qua quidem ratificatione pro »parte dicti ser Baptiste ad magnificos dominos Auditores novos sententiarum appellato »ipsaque appellatione coram eis interposita . . . . Prudens vir ser »Petrus filius emancipatus suprascripti *magistri Antonii pictoris* ac publicus negotiator »ejusdem agens nomine dicti ejus patris qui etiam habere dixit ab eo magistro et pro »illo de ratho in bonis propriis promisit ex una, et discretus vir ser Iohannes de »Zanchis q.m domini Philippi agens vice et nomine suprascripti ser Baptiste de Talegio, »et uti illius procurator, pro quo etiam de ratho in propriis bonis promisit ex altera ». . . . .

»Et primo renuntiarunt appellationi, liti, et cause suprascripte coram dom. Audi- »toribus novis, et ad illius officium . . . . deinde convenerunt quod sententia »arbitraria suprascripta . . . . debeat effectum prout sonat . . . .

»Testes, eximii decretorum doctor Nicholaus Bessurius et Dominus Hieronymus »de Benzonibus, cives bergomi fidem facientes de prefertis etc.

»(Sez. Not. atti Benzon Diotisalvi B. 353, c.e 129. fasc.o II.)«

Später ging Boselli nach Padua, wo er im Santo die schöne Madonna mit vier Heiligen, im ersten Teile rechts, malte.[1]) Später soll er im Friaul gearbeitetet haben. Maniago bespricht diesen Teil seiner Tätigkeit in seinem Buch über die friulanischen Maler aber nicht.

Pietro Selvatico meint, Antonio Boselli habe sich im Veneto besonders Giovanni Bellini zum Muster genommen; ich glaube aber eher, dafs er sich an Lorenzo Lotto ein Vorbild genommen hat. Boselli ist in Bergamo auch als Holzschnitzer tätig gewesen, und haben sich Werke von ihm erhalten. In Venedig war die Vereinigung beider Kunstarten, Holzschnitzerei und Malerei, ungewöhnlich, sehr häufig dagegen im Friaul.

JACOBO PALMA IL VECCHIO

Im Jahr 1886 hat Elia Fornoni die Dokumente zusammengestellt, die bis dahin über Palma vecchio in Bergamo sowohl wie in Venedig aufgefunden waren, und dabei in seiner Abhandlung zuerst den Nachweis geliefert, dafs Palma vecchio mit seinem Familiennamen eigentlich Negreti oder Nigreti (modernisiert Nigretti) hiefs. Seit dieser Zeit sind nur wenig neue archivalische Funde über Palma vecchio gemacht worden, es

---

[1]) Gonzati Bernardo, La Chiesa di S. Antonio di Padova descritta et illustrata, Padova 1852—53.

ist aber doch der Mühe wert, Altes und Neues vereinigt noch einmal zusammenzustellen, da die Dokumente an schwer zugänglichen Orten und nicht ganz fehlerfrei abgedruckt wurden; bei dieser Gelegenheit sollen auch einige irrtümliche Schlüsse, die man aus diesen Dokumenten gezogen hat, berichtigt werden.

Da es sich herausgestellt hat, dafs die Nachrichten über Palma, welche Conte GIACOMO CARRARA in dem libro Capitali in Serinalta gelesen haben will, ins Fabelreich gehören, so ist als erste Spur von Palma vecchios Aufenthalt in Venedig überhaupt eine Signatur unter dem Testament der Sofia, Frau des Rocco Dossena vom 8. März 1510 anzusehen, in der er sich Iacomo de Antonio de Negreti depentor signiert. Die Sofia Dossena macht am 2. August desselben Jahres noch ein Testament, in dem Jacomo Negreti zugleich mit seinem Gehülfen Domenico di Bernardo Manucoli unterschrieben ist. Diese Dame war wahrscheinlich eine Bergamaskin; Dossena ist ein Ort, der einen Kilometer weit von Serinalta, dem Heimatsort Palmas, entfernt gelegen ist. Wir haben schon oft gesehen, dafs Meister und Gehülfe zusammen zu Nachbarn gebeten werden, um als Zeugen zu fungieren; wir können daher auch in diesem Falle annehmen, dafs Domenico Manucoli ein Gehülfe Palmas war. Er nennt sich »de Venetiis«, was für einen venetianischen Maler etwas ungewöhnlich ist; vermutlich that er es, um sich von den ihn umgebenden Bergamasken zu unterscheiden. Später hören wir von diesem Domenico nichts mehr. Lorenzo Lotto hatte im Jahre 1506 in Treviso einen Domenico di Bernardino de Venetiis zum Gehülfen gehabt. Trevisaner Forscher aber glauben, dafs dies der Domenico di Bernardino Capriolo war, der in jungen Jahren schon auf tragische Weise ermordet wurde:

»1510, 8 martii — Testam.... ego Sofia uxor ser Rochi Dossena telaroli, de con»finio ad presens Sancte Marie Iubienico ......

»Testes — ser Franciscus Berengo condam ser Bartholomei de confinio Sancti »Fantini, ed ser Jacobus ser Antonii pictor de confinio Sancti Joannis Bragore fidem »facientes de dicta testatrice.

»Io Francesco Berengo fo de ser Bortolomio fo prexente a quanto è sopra »schritto.

»Io *Iacomo de Antonio de Negreti depentor* fo presente a quanto è sopra»schritto.« [1])

Unter dem zweiten Testament derselben Sofia Dossena vom 2. August 1510 sind die Zeugen unterschrieben:

»Testes: *Ser Jacobus ser Antonij pictor* de confinio Sancti Joannis Bragore »fidem faciens de rogatione, et ser *Dominicus* condam ser *Bernardi Manucholi* de »Venetiis pictor.

»Io *Jacomo de Antonio de Negreti depentor* fo presente a quanto è soprascritto.

»Io Domenego de Bernardo Manucholi testimonio scrissi.

»(Sez.e Not.e Testamenti Bernardo Carvagnis B.a 272. n.o 629.)«

Da das Datum 1500 und die Signatur Iacobus Palma auf dem Bild in Chantilly, jetzt allgemein als Fälschung anerkannt wird und wir sonst gar keine signierte und datierte Bilder von Palma kennen, sind wir für weitere Daten in Palmas Laufbahn ganz auf die Dokumente angewiesen. Das nächste Datum wäre das Jahr 1512, in welchem angeblich der Anonymo des Morelli in der Sammlung des Francesco Zio eine Adultera und Adam und Eva von der Hand Palmas sah. GUSTAVO FRIZZONI ist aber nach genauer Untersuchung des Manuskripts des Anonymo zu der Überzeugung gekommen,

[1]) Siehe Faksimile in Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. 1901, Heft III.

dafs dieses Datum nicht aufrecht erhalten werden kann; es mufs sich entweder um einen Schreibfehler oder, wahrscheinlicher, um eine spätere irrtümliche Zuthat handeln; das richtige Datum dürfte 1528 sein.

Sicher wissen wir, dafs unser Maler im Januar 1513 schon den Künstlernamen Palma angenommen hatte:

1512 (3) 8. Januarij — Testam . . . Ego Isabeta filia magnifici et clarissimi D. Alovisij Mocenigo et uxor N. V. D. Joannis Faletro magnifici D. Francisci de confinio Sancti Samuelis Venetiarum . . .

Tis: Jo *Jacomo Palma depentor* an San Basso son sta testimonio zurado e pregado de questo testamento hordenado de propria bocha dela testatrice.[1])

(Sez. Not. Girolomo de Bossis, B.a 51. T. 178.)

Auch fühlte sich Palma jetzt in Venedig schon so fest im Sattel, dafs er das Bedürfnis empfand, sich einer der grofsen venezianischen Korporationen anzuschliefsen. Er trat in die Scuola S. Marco ein:

»ser *Jacomo Palma pentor* a San Moise intro del 1513 (Mariegola 1507—1517. R.o 5)«; ein anderer Eintrag in der Mariegola 1480—1549 R.o 4 cte 69 lautet: »ser *Jacomo Palma depentor* S. Moise 1513«; dabei ist ein Kreuzchen, welches bedeutet, dafs er als Mitglied gestorben.

Wir sehen also, dafs er die Wohnung gewechselt. Im Jahre 1520 hat er schon den Auftrag für ein Altargemälde. Die Originaldokumente darüber sind verschollen. Emanuel Cicogna hat sie aber gesehen und berichtet darüber wie folgt:

»Nella chiesa di S. Antonio

»Molte cose ch' io sono qui per aggiungere le traggo dal seguente codice »posseduto dal canonico don Agostino Corrier: *Catastico dell' Archivio di S. An-»tonio di Castello* in *Venezia fatto sotto il Governo del padre abate Orzalli* del 1762 »in fol. max. Questo libro è assai esatto, e tale ebbi occasione di conoscerlo nel »ragguaglio da me fatto tra le cose che ho da esso estratte e tra gli originali o »copie autentiche che divisa in varii Tomi si conservano nel generale politico archivio.

pagina 163 inscrizione 8.

»Dal Catastico ed Archivio nel Tomo II conosciamo l' epoca in che il vecchio »Iacopo Palma aueva dipinto per Marin Querini la Palla in questa Iscrizione ricordata »imperciocchè c' è una carta originale di *M.o Iac.o Palma depentor* d' aver ricevuto da »Fra Bernardino da Mantova priore in quattro rate da 25 ducati d' oro l' una, num.o »cento ducati d' oro; le quattro rate sono 21 maggio, 3 settembre, 22 novembre 1520, »e l' ultima 27 luglio 1521. Sotto la data poi 1599, 10 novembre vedesi una intima-»zione fatta dalla canonica ad Alvise Querini perchè restituisca la Palla di San Giuseppe »da esso fatta levare sette anni prima per farla accomodare, e vi è pure la risposta »del Querini alla suddetta intimazione che promettendo di restituire la Palla o ristau-»rata, o rinnovata, dice *la palla fu di mio ordine portata dal pittore per l' accomoda-»mento d' essa che per la ingiuria del tempo ma molto più per la negligenza di quelli »che di tempo in tempo furono al governo del monasterio era ridotta in termine indegno »d' esser veduta sopra detto altare.*

»(Cicogna, Inscrizioni Veneziane Tomo I. p. 360 e 361.)«

Der Neffe Palmas, Palma giovine, wurde beauftragt eine neue Altartafel mit demselben Gegenstand, die Vermählung Marias, zu malen. Nach der Aufhebung des

[1]) Siehe Facsimile op. cit.

Klosters wurde die Tafel in das Bilderdepot gebracht, dann nach der Accademia, aber von dort wieder an eine Kirche, und zwar an die des Spirito santo in Venedig, abgegeben, wo man sie heutigen Tages noch sehen kann. In der Galerie des Prinzen Giovanelli befindet sich ein Bruchstück eines grofsen Gemäldes; man sieht den Hohenpriester, den hl. Joseph und die Maria als Brustbilder, im Hintergrunde gewahrt man die hl. Anna; obgleich das Bild durch Restaurierung sehr entstellt ist, ist doch die Hand Palmas unverkennbar. Sollte dies Bild nicht der Rest der angeblich zugrunde gegangenen Altartafel von S. Antonio sein?

Im Jahre 1521, und zwar am 25. April, wird in der Scuola di S. Marco ein neues Mitgliederverzeichnis angefertigt. Palma wohnt jetzt in S. Stae, nahe bei S. Cassian, dem Hauptquartier der Bergamasken: »ser *Jacomo Palma depentor* — San Stai (Reigstro Fratelli R.º 3)«.

Im Jahre 1523 mufs Palma vor den Dieci Savii erklären, was für Immobilien er besitzt, damit die Steuer festgesetzt werden kann. Wir ersehen aus der von ihm in eigner Hand geschriebenen »Condizion«, dafs er schon etwas bei seite legen konnte und Grundstücke bei Montagnana erworben hat.

»Condizion de mi *Iac. Palma depintor* sta San Stai come mi trovo aver com»prado da Gasparo, Jerolimo, Sebastian di Mini fratelli de Montagnana Campi N.º 15 »posti in la villa de Santa Margarita soto Montagnana.

»Item Campi 5 fo dei diti compradi de l' oficio di sopra Gastaldi afitadi i diti »Campi N.º 15 al dito ser Gasparo e fradeli pagame de fito sacho uno per campo, che »sono stara 20 veneziani.

»Item i Campi 5 i e afitadi da uno mio messo non so a chi, a le rata de dito fito »che stara 6 veneziani, e doi padoani, i quali campi 15 acquistadi da doi anni in qua e »i campi cinque da doi mexi in qua ne de dite havere io altra utilità solom libbre 12 de lin.

»1523, adì 30 zugno. Ricevuta per cui Vizenzo Donado ai X Savij zurando »per il sopradicto. Santo Moro doctor ali X Savij subscripsi.

»(Archivio di Stato, Venezia. Archivio dei X Savi sopra la Decima in Rialto — »Condizioni 1514. S. Stae B.ª 69. N.º 55.)«

Ende Mai des Jahres 1524 ist Palma in die Heimat zurückgekehrt, um die Nachlassenschaft seines Bruders Bartolomeo, der gerade gestorben war, zu ordnen und die Vormundschaft über dessen junge Familie zu regeln. Bartolomeo hatte sich erst im Jahre 1521 zum zweiten Male mit Antonia Tiraboschi verheiratet; aus erster Ehe stammten die Töchter Margarita, Marietta und der Sohn Antonio, der später auch Maler wurde.

»In Christi nomine amen. D\e penultimo mensis Madij anni suprascripti (1524).

»In loco de Serina vallis brembane superioris in sedumine infrascriptorum pa»trui et fratrum minorum propter justam causam infrascripte domine Antonie puer»pere. Coram d. Petro de Obertis locumtenentem spectabilis et cerconspecti viri d. »Aurelii de Cararia vallis Brembane superioris Vicarii sedente ibidem super quondam »bancho quod pro suo idoneo bancho ellegit ad infrascripta dumtaxat. Comparuit »magister *Jacobus pictor quondam ser Antonii Nigreti de la Valle de Serina* vallis pre»dicte exponens se agere velle cum *Antonio et Ioanne fratribus* etate minoribus filiis »et heredibus *Barthomei quondam fratris ipsius magistri Iacobi* nepotibus suis et »maxima devenire ad divisionem cum suprascriptis minoribus de eorum bonis paternis. »Ex quo ipsi fratres minores tutoribus et curatoribus indigent et ut jure tutele et va»lide cum dictis minoribus agere et divisiones predictas cum eis validas facere petit a

»prefato domino locumtenente debere eisdem fratribus minoribus provideri et decerni »de uno vel pluribus tutoribus et curatoribus usque ad eorum etatem legitimam pro ut »requierit forme statutorum et ordinamentorum hujus vallis. Qui prefatus d. locom-»tenens sedens ut supra prius visa suprascripta naratione et justa petitione suprascripti »magistri Iacobi et visa forma predictorum statutorum. Et presentibus et admonitis »ser Bartholomeo q. Martini Lancini Tirabuschis de Serina avo materno suprascripti »Iohannis, nec non magister Iohanne q.m Magistri Petri Mussige de la Valle de Serina »avo materno suprascripti *Antonio minoris* — ellegit et elligit, ac deputavit, deputat »et decernit suprascriptis fratris minoribus et *Margarite Marieta* et *Bartholomee* sororibus »suis usque ad eorum etatem legitimam D. *Antoniam* uxorem suprascripti *Bartholomei* »*Franciscum et Cominum fratres filios Ioannis dicti Mori Nigreti de Lavalle de Serina* »— in tutores et curatores suprascriptorum fratrum et sororum minorum ac juventes »in manibus mei notarij manibus eorum tactis scripturis et sacre Dei evangelia de exer-»cendo et ministrando officium dictarum tutelle et curatelle bene etc.

»Actum suprascripto die et loco presentibus Bernardino q. ser Guerini Bulgere »de Lavalle, magister Bernardo q. Martini Ruine de Cararia, Ioane filio Bartholomei »q. Mertini Lancini de Tiraboschis, et Laurentio filio Comini q.m Mori Nigreti de La-»valle de Serina.

»(Bergamo — Archivio Notarile, Atti Bonadeo della Valle.)«

In vierzehn Tagen wurden dann die Rechtsgeschäfte zu Ende geführt.

»In Christi nomine amen. Die tertiodecimo mensis Junij anno a nativitate domini »nostri Jesus Christi 1524,[1] inditione 12. id. loco de Serina vallis brembane superioris »episcopatus (Bergomi) in contrata de Ceronibus seu de Petiis sub portichu seduminis »infrascriptorum dividentium presentibus testibus ecc.

»Ibi magister *Iacobus quondam ser Antonii Nigreti de Lavalle de Serina vallis* »*sopradicte ex parte una, et d. Antonia uxor q. Bartholomei, ac Franciscus et Cominus* »*fratres Iohannis dicti Mori Nigreti de Lavalle,* tamquam tutores et curatores, et eo »nomine suprascripti Iohannis et Antonii fratrum minorum, filiorum, et heredum »suprascripti Bartholomei per cartam ipsius tutelle (30 madii 1524) . . . fecerunt et fatiunt »inter se dicto nomine ut supra partes et divisiones de omnibus infrascriptis bonis »paternis.

»Projectis sortibus — venit in parte pro parte, et nomine partis et divisionis supra-»scripto *magistro Iacobo pictori* — una domus murata solerata et cilterata et lobiata »cum portichu et curte ante murata cum uno fundo cilterato in terris tantum, et copata »jacens in territorio de Serina Vallis predicte in contrata de Ceronibus de Petijs cui »coheret a mane harea (aja), a meridie strata publica, a sero venit in partem suprascriptis »fratribus minoribus a monte Iohannis q. Laurentii Nigreti de Lavalle. Item medietas »pro indiviso — unius fenilis murati et copati cum curte ante a mane parte dicti »fenilis, et ubi est porta dicti fenilis versus haream jacentis in suprascripta contrata etc. »(Seguono altri pezzi di terra.)

»Item venit in parte pro parte, et nomine partis divisionis suprascriptis tutrici »et tutoribus dicto tutorio nomine suprascriptorum Antonii et Johannis fratrum minorum »per ipsos tutricem et tutores dicto nomine ipsis fratribus minoribus, et item ipsis »fratribus una domus in soprascripta contrata de Petiis, ecc.

»(Bergamo, Archivio Notarile — Dalle imbreviature di Bonadeo della Valle.)«

»In Christi nomine Amen. Die suprascripto 13 mensis Iunii 1524 indictione 12a. »In loco de Serina in suprascripta contrata de Petiis sub portichu seduminis heredum »ser Antonii Nigreti de Lavalle presentibus testibus . . . . Ibi magister *Iacobus*

»*pictor* q. ser *Antoni Nigreti de Lavalle di Serina* vallis predicte habitator in presentia »et consensu d. Antonie uxoris Bartholomei olim suprascripti ser Antonii nec non »francisci et Comini fratrum filiorum Mori Nigreti de Lavalle tutorum nomine Antonii »et Iohannis fratrum minorum filiorum et heredum suprascripti Bartholomei Nigreti »profiteus se etatem annorum vigintiquinque et plurium excesisse sponte agens suo et »tutorum nomine suprascriptorum fratrum minorem protestat . . . . nomine Iacobi »fil. Pecini q. Betini Armeline de Lavalle de Ultracollum suprascriptam d. Antoniam et quis »suprascriptum q. Bartholomeum et alios eorum nomine habuisse et recepisse in pluribus »vicibus in denariis et roba illas libras 19 imper . . . . ex pretio unius vace ecc.

»(Bergamo. Archivio Not. Dalla imbreviature di Bonadeo della Valle.)«

Im Jahre 1525 bekam Palma wieder einen Auftrag für ein Altargemälde. Er schliefst einen Vertrag mit der Nobil Donna Ursula Malipietro behufs Herstellung des Hauptaltars in der Kirche S. Helena in den Lagunen. Das Dokument befand sich im Privatbesitz des früheren Archivdirektors F. Stefani und wurde nach dessen Tode verkauft.

»1525, di Mercurii 3 julii in domo habitationis Revo D. Episcopi Chisimensis »in contrata S. Geminiani Venetiarum.

»Ibique prudens vio magister *Iacobus Palma pictor q. Antonij,* personaliter ibi »presens, tenore presenti publici instrumenti promisit D. Ursie relicte q.º m.ci D. Simeonis »Maripetro ibi presenti et dictam promissionem acceptanti videlicet, pingere unam »palam ponendam in Ecclesia Venerabilium Dominorum fratrum Sancte Helene de »Venetiis ordinis Sancti Benedicti Congregationis Montis Oliveti videlicet supra altare »magno dicte Ecclesie, supra qua pala pingi et picta esse debeat historia Trium »Magorum cum omnibus necessariis et spectantibus ad ipsam historiam. Et quam »palam prefatus magister Iacobus promisit pingere bonis et optimis coloribus. Et »illam complevisse, salvo justo impedimento, a modo ad festum pasce resuretionis »Domini nostri Ihesu Christi proxime venturi, omnibus suis sumptibus et expensis »pro quanto attinet et spectat ad ipsam picturam. Pro mercede cujus Iacobi suprascripti »D. Ursia dare et solvere promisit ipsi magistro Iacobo ibi presenti et ipsam pro»missionem acceptanti ducatos centum ad rationem librarum sex soldorum quatuor »pro ducato. Et Venerabilis D. frater Lucas de Rodigio prior ad presens dicti mo»nasterii Sancte Helene similiter ibi presens solvere promisit eidem magistro Jacobo, »stipulanti ut supra, alios ducatos decem ad rationem, ut supra. Et quos denarios »supradictos dicta D. Ursia, et prefactus D. prior solvere promiserunt eidam magistro »Iacobo de die in diem prout suiverit opus, sine aliqua contradictione. Et qui ma»gister Iacobus confessus et manifestus fuit habuisse et recepisse a prefata D. Ursia in »presentia mei notarii et testium infrascriptorum ad compartem (?) et pro parte supra»scriptorum ducatorum centum ducatos viginti in auro et monetis. Et que omnia et »distincta scripta ut in presenti instrumento contenta prefati contrahentes promiserunt »ad invicem firma et rata habere, tenere, attendere et observare et in aliquo non con»trafacere, vel venire per se vel alium aliqua ratione vel causa de jure vel de facto, »sub obligatione omnium suorum bonorum generis cujuscumque presentium et futu»rorum et ubique existentium.

»Testes. D. presbiter Ioannes de Leonibus de Mantua Capellanus — Rev. D. Episcopi »Chisimensis et Lazarius Bragadeno impressor q. ser Nicolai de contrata S. Geminiani.

»Ego Aloysius Georgii q. domini Ioannis civis Venetiarum publicus imperialis »et Venetiarum notarius . . . . . fideliter exemplari feci, et in fidem ma suscripsi.

»(Dalla raccolta del Cav. Federico Stefani e pubblicato nel Periodico »L' Archivio Veneto« I, 166.)«

In demselben Jahre 1525 verwendet sich Palma als Mitglied der Scuola di S. Pietro Martire dafür, dafs das alte schadhaft gewordene Altargemälde der Schule in der Kirche SS. Giovanni e Paolo durch eine neue Pala von der Hand eines kompetenten Malers ersetzt würde. Bekanntlich lieferte kein geringerer als Tizian die grofsartige Altartafel, welche im Jahre 1867 durch die Feuersbrunst in der Kapelle des Rosario zerstört wurde. Nach SANSOVINO war die alte Tafel von Jacobello del Fiore gewesen.

»Ill.mi et Ecc.mi Signori Capi del Ecc.mo Conseggio di X.

»Essendo sta prexo per parte in Capitolo dela Veneranda Schola de S. Piero »martire ch' el se dovesse far una palla ad honor di quel glorioso santo in la Chiesia »vostra di S. Zuanepolo, et vedendo nui vostri fidelissimi Franc.o di Rigoni gastaldo »et Piero stagnier Vicario et Compagni de la prefata Veneranda Schola de S. Piero »martire che alchuni de dicta Schola cercano et instano de dar et far depenzer ditta »palla a persone no sufiziente a tal impresa et desiderando nui predicti dela banca »che tal palla sia facta cum tuta quella belezza et perfection che se convien a dicta »veneranda Scholla et a tanta chiesia de S. Zuanepolo per obviar a qualche error et »schandolo che poteste occorer. »Per tanto Nuj predicti gastaldo. Vicario, et Com»pagni alla bancha de dicta Schola dimandemo de gratia spetial a Vostre Ill.me Signorie »che quelle se degni conciederne che non obstante la dicta parte prexa in dicto Caplo »posiamo nuj de le nostre borse, et nostri danari proprij senza dano dela Schola far »depenzer et compir dicta palla ad uno deli primi de dicta arte che ne parera. Azio »cessi ogni schandolo, et sia onorata non solum dicta Schola, ma dicta magna chiesia »de s. Zuanepollo come credemo sia mente de vostre Ill.me Signorie, ala gratia de le »qual humiliter et devote sempre se recomandemo.

»Io Francesco Rigoni gastaldo de la soraditta Schuolla son contento di quanto »è soprascritto ecc. ecc.

»Io *Iacomo Palma* compagno de la Schola sopradicta son contento di quanto è »sopraschrito ecc. ecc.

»(Venezia — Arch.o di Stato. Filza 25—1525 Lettere Capi del Consiglio dei X.)«

Dieser Brief ist ohne Datum, am 29. November 1525 schicken aber der Gastaldo und noch drei andere Confratelli der Schola noch einmal denselben Brief ein; diesmal ist er aber so unterschrieben:

Io Francescho Rigoni prometto di rato si per nome mio quanto etiam a nome di tuti li mej compagni a la bancha de far far la soradictu palla a nostre spese senza danari de la dita schuolla come se contien zopra.

Io Antonio de Tamieri prometto etc. (dasselbe wie Francesco Rigoni).

Io Michiel drapier prometto etc. (dasselbe).

Io Rocho de Cristofalo drapier prometo (dasselbe).

(ibidem).

Die Drapieri Michiel da Feltre und Rocho de Cristofalo werden wir später als Freunde Palmas noch kennen lernen.

Am 30. November 1525 entschieden die Capi del Cosiglio dei X, dafs sie in dieser Angelegenheit nicht kompetent wären.

In demselben Jahre 1525 notiert sich der Anonymus folgende Bilder von Palma in den Sammlungen Venedigs: bei Taddeo Contarini die drei Schwestern (jetzt in Dresden) und ein nicht näher beschriebenes Bild, sowie bei Girolamo Marcello die Lautenschlägerin, jetzt beim Herzog von Northumberland in Alnwick Castle.

GIOVANNI MORELLI hat die Behauptung aufgestellt, Palma wäre in demselben Jahre an der Schwindsucht erkrankt und habe daher die Ausführung der Anbetung der drei

Könige für die Kirche S. Helena seinen Schülern überlassen müssen und *Cariani* habe dieselbe vorzugsweise vollendet. Er stützt sich dabei hauptsächlich auf eine gewisse Ähnlichkeit, die die Tafel der heiligen drei Könige mit einem Bild Carianis hat, welches aus der Kirche S. Gottardo in Bergamo stammt und jetzt sich ebenfalls in der Breragalerie befindet. Es wäre zunächst wünschenswert, wenn in den Archiven Bergamos eine Untersuchung veranstaltet würde, ob sich das Datum dieser Altartafel bestimmen läfst; die Kirche S. Gottardo brannte im Jahr 1529 ab, also ist wahrscheinlich die Altartafel Carianis viele Jahre nach dem Tode Palmas entstanden. Crowe und Cavalcaselle haben dem Bilde der drei heiligen Könige gegenüber eine viel natürlichere Auffassung bewiesen, indem sie es mit den beiden Anconen in Serinalta in Beziehung bringen, die in der That sehr viel Übereinstimmung mit dem Bilde der Breragalerie haben, und erklären diese drei Altargemälde vorzugsweise als Werke der Gehülfen des viel beschäftigten Meisters. Diese waren vermutlich Bergamasken und so haben sämtliche drei Gemälde einen unverkennbaren derben bergamaskischen Charakter angenommen. Daraus erklärt sich auch ganz ungezwungen die Ähnlichkeit mit Carianis Altartafel, da dieser ja auch als Bergamaske seine Rasseneigentümlichkeit nicht verleugnet.

Palma war aber keineswegs an der Schwindsucht erkrankt, sondern mittlerweile in die Pfarrei S. Basso ganz nahe beim Markusplatz verzogen.

Am 21. Februar 1527 (8) erscheint Palma als Zeuge vor den Giudici dell' Esaminador, um über eine ihm bekannt gewesene, jetzt aber verstorbene Frau, Maria moglie di Rocco di Cristoforo, Zeugnis abzulegen; Rocco, ein Drapier, war mit Palma zusammen Confratello der Scuola di San Pietro Martire in San Giovanni e Paolo.

»1527, die XXI mensis Februarij.

»*Jacobus Palma, quondam ser Antonii* testis ut supra productus, juratus, interrogatus et examinatus ut supra super capitulis productis per dictum dominum presbiterum Joannem Mariam de Monte nominibus quibus intervenit et prius super primo capitulo suo sacramento dixit de contentes in dicto primo capitulo nihil scire. Omissis — juravit —

»(Giudici dell' Esaminador — Esami a testamenti — Filza 20. fasc.º 3. cte 16.)«

Am 21. April 1528 besucht er eine Nachbarin, die ihr Testament machen will.

»1528, 21 Aprilis — Testam. . . . . . .

»Ego Hieronima filia quondam eximij legum doctoris domini Silvestri de Abundio »et relicta ser Christofori Banda de Verona ad presens de confinio Sancti Bassi . . . .

»Testes: *Io Jacomo Palma picctor* faso fede del nome et persona de la dita »testatrize et testimonio scrissi.

»(Sez. Not. Testam. Zaccaria de Priuli B.ª 777. n.º 248.)«

Am 28. Juli desselben Jahres hatte dann aber Palma selbst seinen Landsmann, den Alvise Nadal, Schwager des Malers Cariani und Priester der Kirche S. Boldo, kommen lassen, um sein Testament zu machen. Schon zwei Tage darauf ist er gestorben; der Eintrag im Totenregister der Scuola S. Marco lautet im Jahre 1528: »a dì 30 lujo — ser *Jacomo Palma depentor* (Acettazioni e Morti B.ª 40.)«

»Testamentum magistri Iacobi Palma pictoris de confinio Sancti Bassi die XXVIII Iulii MDXXVIII.

»Die 28 mensis Iulii 1528 indictione prima Rivoalti. Cum vite sue terminum »ecc. . . . . . Quapropter ego *Iacobus Palma pictor* q.m ser *Antonij* de confinio Sancti »Bassi, sanus Dei gratia mente et intellectu licet corpore pergravatus, timens hujus

»seculi pericula ad me vocare feci presbyterum *Aloysium Natalem* plebanum ecclesiae »Sanctorum Ubaldi et Agathae Venetiarum notarium, ipsumque rogavi, ut hoc meum »scriberet testamentum, pariterque post obitum meum compleret et roboraret cum »clausulis solitis et consuetis.

»In primis namque animam meam Altissimo commendans, instituo et esse volo »meos fidei commissarios et hujus mei testamenti exequtores ser *Marcum de Bajeto*, »mercatorem vini ser *Ioannem frutarolum* in confinio Sancti Angeli et ser *Fantinum* »*de Girardo* tinctorem, qui omnes concorditer seu pro majori parte exequantur quan- »tum hic inferius ordinavero, darique jussero. Item quando casus mortis meae adve- »nerit, volo cadaver meum tumulari in archis Scholae Spiritus Sancti apud Sanctum »Gregorium de qua sum confrater, cum eis impensis funeralibus prout dictis meis »commissariis placuerit. Item volo quod in remedium animae meae celebrentur missae »Virginis Mariae et Divi Gregorij cum elemosyna consueta. Et quod antequam cadaver »meum sepulturae tradatur, celebretur missas centum quinquaginta pro anima mea. Item »volo quod per meos commissarios dispensetur ducatos viginti quinque inter meos »affines et consanguineos magis indigentes tam in presenti civitate Venetiarum, quam »in territorio Bergomensi pro anima mea. Item dimitto hospitali pietatis, hospitali »Sancti Antonii, hospitali ulceratorum, pauperibus Sancti Lazari, et monasterio Sancti »Iuliani del bon albergo apud Margeriam ducatum unum pro quoque dictorum locorum. »Item volo quod mittatur Assisium ad orandum pro anima mea cum elemosyna con- »sueta. Item dimitto *Margaritae nepti meae* filiea quondam ser *Bartholomei* olim *fratris* »mei ducatos ducentos pro suo maritare seu monachare, et ipsa deccendente ante suum »maritare vel monachare, ipsi ducati ducenti deveniant in meam Commissariam. — »Residuum vero omnium et singulorum bonorum meorum mobilium et stabilium pre- »sentium et futurorum caducorum, inordinatorum et pro non scriptorum mihi et huic »meae Commissariae spectantium et pertinentium, nunc et in futurum quomodocumque »et qualitercumque dimitto et relinquo *Antonio*, *Ioanni*, et *Marietae* fratribus nepotibus »meis, filiis prefati quondam ser *Bartholomei* olim *fratris* mei equaliter et equis por- »tionibus, inter eos, et uno vel pluribus descendentibus sine heredibus legitimis tam »masculis quam feminis, pars decendentis, vel decendentium deveniat in superviventes, »quibus omnibus animam meam plurimum commendo.

»Interrogatus de interogandis respondeo nil aliud velle ordinare, nisi pro ut supra »ordinavi. Item dimitto notario pro mercede sua presentis testamenti ducatos quatuor »auri. Item lego Scolae Spiritus Sancti apud Sanctum Gregorium ducatum unum.

»Ego Guido Solanus Urbinas phisicus filius domini Ioannis testis rogatus et ju- »ratus scripsi.

»Io Michiel da Feltre drapier fio de ser Matio fui testimonio zurado et pregado.[1])

»(Sez. Not. Aloise Natal B.ª 740 n.º 159.)«

Acht Tage nach seinem Tode, am 8. August, kamen seine Testamentsvollstrecker Marcus Bayeto, Zuan da Sant' Angelo und Fantin di Girardo zusammen, um das Inventar seiner Nachlassenschaft aufzunehmen.

Marco war Weinhändler, Zuan de Lavalle Fruchthändler und Fantin Färber. Giovanni Morelli hat aus diesem Umstand den Schlufs gezogen, Palma könne kein grofser, berühmter Maler gewesen sein, da er drei so bescheidene Leute zu Testamentsvollstreckern gewählt habe. Nichts kann ungerechtfertigter sein wie diese Schlufsfolge-

[1]) Michiel da Feltre war mit Palma zusammen Confratello der Scuola San Pietro Martire a SS. Gio e Paolo gewesen und hatte ihm auch einen Auftrag für ein Bild erteilt.

rung. In einem schweren akuten Krankheitsfall denkt doch überhaupt niemand daran, mit grofsen Namen im Testament zu prunken. Die drei Freunde, die Palma berief, waren eben Landsleute; Fantin Firaboschi war aus Serinalta und mit Palma verwandt, Zuan de Lavalle ebenfalls von Serinalta, Marco hiefs mit seinem vollen Namen: Marco detto Bayetto di Passagiis dal Payer, d. h. er war von Pagierolo, einem Dorf in unmittelbarer Nähe von Serinalta. Marco war ein bedeutender aktiver Geschäftsmann; viele Nachrichten haben sich von ihm und seinen Neffen in den Urkunden erhalten, aus denen man ersieht, dafs sie ein ausgedehntes Weingeschäft betrieben; die Neffen waren mit einem Chioggiotten, der in Rovigo wohnte, in Kompagnie und schickten sich gegenseitig Waren zu.

Am 25. Februar 1529 war auch die Nachbarsfrau Palmas Hieroyma Banda gestorben und schreibt der Notar in sein Protokoll:

»Ego Zacharias de Priolis venetus notarius de mandato ducali mihi per viam »chirographi facto sub die XXV mensis Februarij MDXXVIII (*M. V.*) — cum subscrip- »tione unius testis *propter mortem magistri Jacobi Palma pictoris* alterius testis com- »plevi et roborarj.

»(Sez. Not. Zaccharia de Prioli B.ª 778. Protocollo c. 46.)«

Am 22. Juni 1529 wurde endlich das Inventar und die Rechnungsablage der Testamentsvollstrecker bestätigt und kam die Erbverteilung zum Abschlufs. Aus den Akten des Magistrato del Procurator (Foris R.º 28 c^te^ 253 und Suffragi R.º 37 c.^te^ 172to) ergiebt es sich, dafs bis zum Jahr 1537 Palmas Grundbesitz in Montagnana immer noch von den Erbvollstreckern verwaltet wird.[1])

Das Inventar des Hausrats Palmas ist von grofsem kulturgeschichtlichen Interesse; ich werde bei anderer Gelegenheit näher darauf eingehen, hier sollen blofs die ersten Seiten gegeben werden, aus denen mit der allergröfsten Bestimmtheit erhellt, dafs der Maler eigentlich Nigretti hiefs; es werden die oben abgedruckten Dokumente von Serinalta erwähnt und eine Liste der armen Verwandten in Serinalta, die sämtlich Nigretti heifsen, mitgeteilt. Wir sehen dann weiter, dafs Palma an einer akuten Krankheit gestorben sein mufs. Messer Zuane medego, der ihn behandelte, bekommt blofs drei Kronen für die ganze Behandlungszeit, und wir hören, dafs Francesco Coron siebzehn Tage und Nächte bei dem Kranken gewacht hat. Sein Garzone hiefs Alvise fio di Serafin.

»Inventario de li beni del quondam ser *Iacomo Palma* assegnado per li commissarij »zoe ser Marco Bajeto mercadante de vin, ser Fantin de Girardo tentor, ser Zuane da »Lanzolo frutarol.

»per mi pre Francesco Bianco nodaro pregado adì 22 Zugno 1529:

»Al nome de Dio, 1528 adì 8 avosto, questi sono li beni che se hanno trovato al »quondam *ser Iacomo Palma depentor* per nui comessarij zoè *Marco Bayeto*, *Fantin de* »*Girardo*, et *Zuan de san Anzolo.*

»Et prima in contadi tra oro et monede bone et beci et monede scarse e ori »scharsi in tuti ducati siecento e otanta oto et soldi 6 ...... ducati 688 soldi 6.10 dicti »contadi se have de ser Zaneto di Zanchi per uno suo quadro bozado era in casa, et »a lui restituido. ...... d. — sol. 60.

»Suma ducati 688 soldi 66.

[1]) Siehe auch Cancell infer — Lettere — R.º 4 c^te^ 189, R.º 8 c^te^ 47te & c^te^ 110, welche über die Grundstücke in Montagnana berichten.

Questi sono li danari trati per despensar, videlicet adì 8 avosto 1528 fo trato de cassa per nuj comessarij ducati 262 soldi 9 dati a Michiel da Feltre drapier in Rialto per altrettanti havea speso di soi nela sepoltura de dicto ser Jacomo Palma come destinto apar per suo conto . . . . duc. 42 s. 41

— dicto fo trato e dato a Fantin de Girardo che haveva speso per cassa de dicto quondam ser Iacomo Palma apar destinto per suo conto ducati do, soldi 24	» 2	» 24
— dicto fo trato e dato a ser Marco Batali per portar a Bergamo corone sie per pagar un debito de una ameda de dicto quondam ser Jacomo Palma per recuperar alcuni sui pegnj li era sta tolti	» 6	» 66
— dicto fo trato e dato a messer *Zuane medego* corone tre, el qual non havea habuto niente, per el medagar de ser Iacomo predicto, val	» 3	» 33
— dicto fo trato e dato al *medico* che stete de di, et de note a governar ser Jacomo predicto ne la malatia	» 1	» 116
— dicto fo trato e dato per comprar una cassa de talpon e nogera con tre chiave per meter dentro li danari e beni mobili e de arzento	» 2	» 54
— dicto fe trato e dato a pre Francesco de San Stai per dir le messe de la madona per el predicto ser Jacomo	» 2	» —
— dicto fo trato e dato a pre Alessandro de Asperei da San Cassan per dir le messe de San Gregorio per ser Jacomo predicto	» 1	» —
12 dicto fo trato e dato per spender in più fiade, e fatura de calce per *Antonio*, *nevodo* del predicto ser Iacomo	» —	» 112
— dicto fo trato per satisfar lo lasso del predicto ser Iacomo ducati 7, zoè duc. 1 a San Zulian de bon albergo e duc. 1 al ospedal de li incurabili, e duc. 1 ala pietà e duc. 1 al Spirito Santo e ducati 1 a San Lazaro e duc. 1 al ospedal de San Antonio val	» 7	» —
— dicto porto in dar per saldo de questo a carte 2	» 619	» 116

Suma ducati 688 soldi 66.

Cassa per conto de li heriedi del quondam ser Jacomo Palma die dar adì 12 avosto 1528 che o messo in haver per saldo a Karte 1 che si trova de contadi	» 619	» 116

1528

Cassa de haver adì 18 avosto che fo trato e dato a ser *Francesco Coron* per sua mercede d' esser stato zorni 17 e de note al governo del quondam ser Iacomo et da poi la morte in varda de la casa, ducato uno oltra li tre tapedi che li fo restituiti chel dicto haveva impegna al predicto ser Iacomo per ducati 5 val	» 1	» —

— dicto fo trato e dato a ser Batista Magnavin per pagar certe da a Montagnana sule possession	duc. 3	s. 42
— dicto fo trato e dato al dicto Baptista per dar per la colta che scuode i masari per dicte possession	» —	» 56
— dicto fo trato per comprar li 4 libereti per l' inventario predicto, oltra de questo uno per homo ali commissarii .	» —	» 24
— dicto fo trato per despensar a li più poveri parenti de dicto quondam ser Iacomo in exeqution del suo testamento de ducati 25 li qual fo despensadi, videlicet		
a ser *Francesco di Negreti* de	» 6	» —
a ser *Moreto di Negreti*	» 3	» —
a ser *Vincenzo de Moreto*	» 1	» —
a ser *Lorenzo de Moreto*	» 2	» —
a ser *Zuan de Francesco*	» 1	» —
a ser *Bernardo de Francesco*	» 2	» 62
a ser *Bortolamio de Moreto*	» —	» 62
a ser *Betin de Bartolo dal Payer*	» 3	» —
a li fioli della Stela in Serina	» 3	» —
19 dicto fo trato e dato a ser Fantin de Girardo commissario per el vestir de *Margarita neza* del dicto quondam ser Jacomo et a bon conto de le spese per la dicta et *Antonio suo fratello*, tolti appresso de lui, segondo la promessa facta a li altri comissarii a rason de ducati 18 al anno per cadauno	» 10	» —
— dicto fo trato et dato per più spese facte in casa	» —	» 87
— dicto fo trato et mandato a Bergamo per far la setima per il dicto quondam messer Iacomo Palma	» 3	» 48
— dicto porto in dar per saldo a carte 3	» 575	» 107

Suma ducati 619 soldi 116.

1528 Cassa antedicta die dar adì 19 avosto che ho messo in haver carte 2 per saldo de quella che se atrova de contadi	» 575	» 107
— dicto per contadi fo scosi da ser Betin de Bortolo era debitor de dicto quondam ser Jacomo	» 15	» 32
26 dec. per contadi fo scossi da messer *Piero Griti* per resto de un suo quadro grando corone 12 a L. 6 soldi 15 l' una sono	» 13	» 8
— dicto per contadi fo scosso da dona Beta che scosse 4 pironi de arzento che era pegno per	» —	» 120

Suma ducati 595 soldi 19.

1528

Cassa al incontro die haver adì 26 decembrio per contadi a Ser Marco Bayeto che havea speso a Bergamo per far la setima per el quondam messer Iacopo oltra li ducati 3 soldi 48 have per avanti	» —	» 30
— dicto per contadi a Ser Marco dicto che havea dato per avanti albergo a dona Antonia cugnada del quondam ser Jacomo per far el pasto de la setima L. 6 soldi 13 et *chel*		

spese a trazer do instrumenti dal fio de ser Bonadio a Bergamo de la partison che fece el quondam Ser Jacopo predicto e *suo fratello L. 4 soldi 8*[1]) et chel spese a comprar da Bergamo una soma de formento per el viver de dona Antonia et fioli L. 34 soldi 6 de imperiali che sono ducati 7 soldi 47 corenti val suma	duc. 9	s. 20
12 febrajo per contadi fo trato per pagar tre mezarole de vin a Ser Marco dito chel mando per avanti per el far de spese a la massera et *Alvise* che vardava la casa L. 6 soldi 15	» 1	» 11
— dicto per contadi fo trato per dar al patron de la casa dove stava il quondam ser Jacomo predicto apar per soprascripto	» 9	» 120
— dicto per contadi fo trato per dar a la massera L. dodese	» 1	» 116
— dicto per contadi fo trato per dar a ser Beneto spicier per resto de un conto de medesine per dicto quondam ser Iacomo apar d	» 5	» 40
— dicto per contadi fo trati per dar al noder per una commission et al zudega de Proprio per una termenation da poderse conprometer con *Alvise garzon* L. 14 soldi 10 dati al gobo per oio havea auto el dicto quondam ser Jacomo e cavar la sententia arbitral, ed altre spesete come distinto apar el libro sopradicto	» 3	» 112
— dicto per contadi fo trato et dato ai fanti de la Justitia e per la tassa de la sententia et far sospender in tuto	» —	» 42
— dicto per contadi fo trati per dar a *Alvise garzon fio de Serafin* per sua mercede sententia per zudesi arbitri per so resto computa ducati 1 ongaro ave per avanti la qual sententia era de ducati 72	» 60	» —
— dicto per contadi fo trato e mandato a Bergamo avanti a *dona Antonia* per spender per casa de li	» 7	» 32
— dicto porto in dar per saldo a Carte 4	» 495	» —
1528 Cassa antedicta die dar adì 12 fevrer che ho messo in haver a carte 3 per saldo de quela che si atrova in cassa de	» 495	» —

1529

Cassa alincontro die haver adì 8 aprile per contadi fo trato per dar a Michiel da Feltre drapier per una Capara have el quondam ser Jacomo per una palla dovea far per la villa de Fonzasso su la qual non li era sta fato niente et restituida	» 5	» —

facto la Copia.

Questo sono le robe che si atrova esser in casa del quondam ser Jacomo Palma videlicet:

Hier folgt nun ein interessantes Inventar der Möbel und Kleider Palmas, welches bei einer späteren Gelegenheit mit anderen Künstlerinventaren zusammen abgedruckt

[1]) Die oben Seite 66 abgedruckten Dokumente von Serinalta.

werden wird. Es erübrigt nur noch, dem Atelier des Malers und den von ihm hinterlassenen Bildern einige Aufmerksamkeit zu schenken.

25 scudelini pizoli da depentor,
3 peci de piera de porfido da tridar colori, una tonda et do in triangolo,
2 fregadori da tridar de li colori,
. . . . . .
1 masena de piera da colori,
. . . . . .
21 pezo de telerj grandi e pizoli da meter dentro quadri da depenzer,
. . . . . .
4 peci de piere con figure intaiade suso,
. . . . . .
1 schatola con certi colorj,
2 ale da falcon,
1 schaleta da depenzer,
1 corbeta con più cosse butade de cera,
1 canceleto con cape e peneli et altri fornimenti da depentor e un candelier de legno tondo,
71 pezo de cosse butade de zesso de più sorte . . . . . . ,
1 lauto grande . . . . . .,
1 libereto damor con coverte de cuoro negro . . . . . .,
1 scatola con una impoleta de azuro dentro fin . . . . . .,
1 sacheto mezo de azuro,
. . . . . .
1 charchasso de veretoni . . . . . .,
11 liberi et officieti de più sorte et altri libri e borse de depentor et altre besenele in quella . . . . . .

Den Schlufs bildet dann folgendes Bilderverzeichnis; eine brazza di tela ist gleich 68 cm, eine quarta ist gleich 17 cm; wir haben also nicht nur eine Beschreibung der Bilder, sondern auch die Mafse, leider zwar immer nur ihre Breite und diese nur schätzungsweise nach Quarte, wodurch die Fehlergrenzen sehr hoch werden; immerhin ermöglicht dieser Umstand, sie in den Sammlungen leichter wieder aufzufinden.

1 quareto de cerca quarte 1. con soazete de albeo non depento.
1 quadro de un retrato de uno ciprioto mezo facto in teler.
1 quareto de cerca quarte 2 con fornimenti de nogera con un Christo desegnado solamente.
1 quadro de cerca quarte 3 de uno retrato de una dona in dreze con la man su la teta quasi finida col teler.[1])
1 per de tolete da dessegnar.
1 tonto de porfido.
1 quareto de un retrato de un prete verzo de cercha quarte 2 fornido de nogera quasi fenido.
1 quadro de una testa de Christo con fornimento de albeo quasi finido.
1 quadro in teler de uno San Zuane Evanzelista de cerca braza uno finido in tela.[2])

[1]) Breite ungefähr 51 cm: eine Frau (mit Haar) in Zöpfen, mit der Hand auf der Brust (nicht Kopf, wie Crowe und Cavalcaselle übersetzen); Nr. 197. B. Galerie in Berlin, wirkliche Breite 58 cm.

[2]) Breite ungefähr 68 cm, auf Leinwand: Nr. 205 des Hofmuseums in Wien, wirkliche Breite 70 cm. Vor einigen Jahren unnötigerweise auf Cariani umgetauft.

1 quadro del retrato del Semithecolo mezo facto, de cerca quarte 5.
1 quadro da portego de cerca quarte 10 in tola con uno Christo et dodese Appostoli et doi done mezo facto.[1])
1 quadro de una testa de San Zuane Baptista finido con fornimenti de nogera de cercha uno brazo in tela.[2])
1 quadro del retrato de quello da Muran.
1 quadro de lo retrato de Piero Antonio de Zorzi drapier.
1 quadro grando in tela con una nuda quasi fenida.[3])
1 quareto de un retrato de una dona de quarte 2 in circa con vesta de veludo cremesin con un pomo in man.[4])
1 quadro con una testa de Christo bozada e colorida in parte de circa un brazo.
1 quareto con una testa de uno pastor quasi finido de quarte 2.[5])
1 quadro de un San Hieronimo al Eremo fenido con teler de quarte 5 in circa.
1 quadro de una dona retrata che tien una parte de cavelj in man de circa braza 1 quasi finida.[6])
1 paleta in tre peci dal taiapiera de san Zuane Evangelista zoè suso un pezo ge se san Zuan Baptista et un altro san Roco, et un altro san Sebastian fenidi.[7])
1 quaro de madona che se de ser Nicolò Canpanato, et lui retrato con doi sancte quasi finido.[8])
1 quaro de una dona retrata con fornimenti de nogera, le qual depenture e scorzade e descolate con manege de raso zalo de circa braza 1.[9])
1 quareto de un retrato de messer Piero Trevisan pizolo con fornimenti de nogera.
1 teler grando con una nuda retrata quasi fenida in tela.[10])
1 retrato de la car.[a] con cavelj butadj su le spale et vestida de verde meza facta de circa braza 1.[11])
1 teler con el juditio de Salomon de li do fioli un legittimo et l' altro bastardo de cercha quarte 7 bozado che traze al corpo de suo padre.[12])

---

[1]) Breite ungefähr 170 cm: Nr. 310 La Cananea in der Accademia in Venedig; wirkliche Breite 153 cm.

[2]) War einst in der Galerie des Erzherzog Leopold; gestochen im Theatrum artis Pict.

[3]) Nr. 190 der Galerie in Dresden oder Fitzwilliam-Museum, Cambridge.

[4]) Nicht mehr nachzuweisen, unter den Handzeichnungen des Museums in Cremona befindet sich eine Kopie dieses Bildes.

[5]) Breite 34 cm. Sollte dies der Schäfer in Hampton Court sein, der von GIOVANNI MORELLI dem Giorgione zugeschrieben wurde?

[6]) Breite ungefähr 68 cm. Befand sich in der Galerie des Erzherzog Leopold; ist gestochen und auf Teniers' gemalten Galerien abgebildet.

[7]) Befindet sich vollständig unter Nr. 134, 135 und 144 in dem Hofmuseum zu Wien. (In der Kirche S. Giovanni Evangelista war die Scuola dei Tagliapietre.)

[8]) Vielleicht das rätselhafte, dem Lotto zugeschriebene Bild in der Galerie Borghese; eben, da von anderen vollendet, möchte es so schwer bestimmbar sein.

[9]) Breite ungefähr 68 cm. Bild der Paolo, Tochter Francesco Priulis, Frau des Francesco Querini in der Galerie Querini-Stampalia. Die Hochzeit des Paares fand im Jahre 1528 statt; wirkliche Breite 73 cm.

[10]) Dresdener Galerie oder Fitzwilliam-Museum, Cambridge.

[11]) Nr. 141 Hofmuseum in Wien; wirkliche Breite 41 cm.

[12]) Kann das dem Giorgione zugeschriebene unvollendete Salomonsurteil bei Squire Banks nicht sein, da dieses bedeutend breiter ist.

1 quadro de la adultera acusa et menada a Christo per gli Ebrei, con fornimento de nogera con tre vechi finidj.[1])
1 quaro storto sul qual e dessegnado certi casamenti.
1 quareto con certi paesi bozadi de cerca braza 1 senza fornimenti.
1 quaro de Madona et putin et san Josef con fornimenti bianchi.
1 teler grando de circa braza 3 con una madona e putin e San Iosef che fugiva in Egipto.[2])
1 quadro con una testa de Christo bozado che da la benediction.[3])
1 quaro de madona con el putin et san Iosef e la madona con li fornimenti d' oro.[4])
1 quaro in tela de circa braza 1 dado de zesso biancho.
1 quaro in tela de cerca quarte 5 dato de zesso biancho.
1 quaro in tela de cerca braza 1 dato de zesso biancho.
1 quareto in tola de cerca quarte 2 con la madona e putin e san Zuan Baptista boza senza teler.
1 quaro de madona in tola con putin e san Zuan Batista pizolo mezo facto.
1 quareto di Madona in tola de quarte 3 con putin e san Zuan Batista e San Ioseph bozado poco più.
1 quareto de quarte $1^1/_2$ soaza un san Zuane Batista che batiza Christo in tola.
1 quadrode circa quarte 7 dato de zesso beretin col teler biancho.
1 quaro de circa braza uno dato de zesso beretin col teler bianco.
1 quaro de cerca quarte 5 dato de zesso beretin col teler bianco.
1 quaro de cerca quarte $4^1/_2$ con una madona bozada, et putin et san Piero et una santa.
1 quaro de madona in tola de circa quarte 5 con putin et San Ioseph et do Sancte con teler mezo facto.[5])
1 tavola vecchia de quarte 7 da far un quadro non depento.
1 quaro de tela dato de zesso beretin de quarte 7 in circa.
1 quaro in tela col teler de braza 3 bozado con la madona e putin et San Francesco e Santa Caterina e San Joseph e San Zorzi con un putin e uno agnelo.[6])
1 paleta de messer Anzolo Trivisan che andava a Santa Maria de gratia in tola con la madona bozada e putin e l' anzolo et messer Anzolo Trivisan, et San Francesco de la qual ser Jacomo have capara ducati 5.[7])
1 dessegno de cerca braza un de messer Anzolo Trivisan suo.[8])
1 quareto de circa quarte 3 dato de zesso dessegna de carbon.

---

[1]) Vielleicht das Bild in der Galerie des Kapitols in Rom.

[2]) Breite ungefähr 204 cm. Das neue Bild der Accademia in Venedig ist unvollendet, es stellt die heilige Familie unter Ruinen ruhend dar, im Hintergrund gewahrt man einen ägyptischen Tempel; die S. Caterina und der hl. Johannes der Täufer scheinen von einer anderen Hand. Breite des Bildes 195 cm.

[3]) Vielleicht das Bild im Strafsburger Museum.

[4]) Vielleicht das späte kleine Bild im Berliner Museum.

[5]) Breite ungefähr 85 cm. Befindet sich in der Galerie des Fürsten Liechtenstein; wirkliche Breite 98 cm.

[6]) Bruchstück des Bildes in der Galerie Layard, S. Georg und S. Caterina, sehr verdorben.

[7]) War für diese Kirche in den Lagunen bestimmt, wird aber von BOSCHINI dort nicht erwähnt, es gelangte also wahrscheinlich der Plan nicht zur Ausführung. Dagegen fand man in der Kirche S. Christoforo di Murano im Jahr 1810 ein unvollendetes Bild Palma vecchios, das seitdem verschollen ist.

[8]) Wohl die Zeichnung zu dem Bild.

1 quareto de circa quarte 2 bozado con una dona.
1 retrato de messer Francesco Querini de circa quarte 3.[1])
1 quaro de Madona e, do Sancte, e San Francesco, e San Piero de cerca braza 2 un terzo fato da messer Francesco Querini.[2])
2 quari de tela bianchi dati de zesso de messer Francesco Querini.
1 quaro de madona e putin e san Zuan Batista e santa Catarina a san Nicolo più che bozado de circa braza 1 quarte 1 de messer Francesco Querini.[3])
1 quareto de un retrato de un zovene con bereta tonda de quarte 2 con fornimenti de nogera.[4])
1 quareto de un retrato de quarte 2 de un povereto con fornimenti de nogera.
2 campi de terra a Montagnana duc. 16. s. 102.

»Die XXII mensis Junii 1529.

»Ser Marcus quondam Johannis Bajeti teritorij bergomensis mercatoris vini, de »confinio Sancti Pantaleonis: et ser Ioannes Francisci de la Vale territorij bergomensis »fructarolus in confinio Sancti Angeli, ambo commissarij quondam magistri *Iacobi* »*Palma pictoris*, agentes etiam nomine ser Fantini Girardi tinctoris in confinio Sanctorum »Hermacore et Fortunati tertij commissarij, presentaverunt mihi pre Francisco Blancho »publico notario presentem Inventarium bonorum omnium ut asseruerunt repertorum »post mortem suprascripti quondam Magistri Iacobi Palma per me exemplandum et »ponendum in Cancellaria juxta leges de quo tantum preces accepi die suprascripto »presentibus ser Iohanne Christophori Casarolo in pischaria Sancti Marci, et ser Ioaneto »de Riveria Salodij fructarolo in confinio Sancte Agnetis testibus habitis et rogatis »ac fidem facientibus de suprascriptis comissariis.

»(Sez. Not. Inventarii 1497—1529. B.ª 34).«

Wie wir sehen, hatten die Erben Palmas an Francesco Querini Stampalia aufser den beiden Portraits noch zwei angefangene und noch zwei blos grundierte Bilder abzuliefern, Francesco hatte diese wahrscheinlich aus Veranlassung seiner Vermählung mit der Tochter Francesco Priulis bestellt, als Palma vom Tod überrascht wurde. Die beiden Portraits blieben unvollendet, die beiden Heiligenbilder vollendete Bonifazio, sein hervorragendster Schüler.

Die vielen männlichen Portraits welche in dem Inventar erwähnt werden, lassen sich nicht sicher nachweisen; in der Sammlung Doetsch in London befand sich ein gutes Portrait eines jungen Mannes mit blondem Bart und schwarzem Sammetbarett,

---

[1]) Breite 52 cm. In der Galerie Querini Stampalia; wirkliche Breite 74 cm. Francesco gehörte auch zu der Familie Querini Stampalia, er wurde im Jahre 1497 geboren. Am 30. April 1528 vermählte er sich in der Kirche San Severo zu Venedig mit Paola, Tochter des Francesco Priuli, und bestellte für sein Heim, den jetzigen Palazzo Querini Stampalia a Santa Maria Formosa, vier Bilder bei Palma, sein Porträt, das seiner Frau und noch vier andere hier erwähnte Bilder. Palma starb am 30. Juli 1528 und wurden bie beiden Porträts unvollendet abgeliefert (Libro d'Oro-matrimonii Rg. † p. 282). Unbegreiflich, wie man dieses Porträt dem Giorgione zuschreiben kann.

[2]) Breite ungefähr 136 cm. In der Galerie Querini Stampalia als Pordenone; man erkennt deutlich, dafs *Bonifazio* eine der heiligen Frauen vollendet hat; wirkliche Breite 165 cm.

[3]) Breite ungefähr 85 cm. In der Galerie Querini Stampalia mit Hinzufügung des Kopfes des S. Francesco von *Bonifazio* ausgeführt; die Heiligen liegen auf einem Rasen nach der Art der S. Conversazione des Palma; wirkliche Breite 145 cm.

[4]) Breite ungefähr 34 cm. In der Galerie des Erzherzogs Leopold befand sich ein Porträt, auf welches diese Beschreibung pafst, jetzt verschollen, aber als Stich noch vorhanden.

der Rock war nicht ausgeführt und wurde vom Restaurator aufgemalt (Breite 56 cm). Dieses war unzweifelhaft von Palmas Hand, auch die Zeichnung zu diesem Bild existiert noch in der Albertina, dieselbe wurde von Berenson dem Lorenzo Letto zugeschrieben.

Was die Christusköpfe anlangt, so ist es bemerkenswert, dafs sich auf Nr. 60 des Wiener Hofmuseums, dem Correggio zugeschrieben (nach Berenson Cariani) auf das Genaueste die Stellung des jungen Mannes auf dem sogenannten Selbstportrait des Palma in der Pinakothek in München reproduziert findet, selbst auf dem Hintergrund kommt das gleiche runde Fenster vor, statt der Handschuhe trägt die Hand den Kreuzesstamm. Ich vermute, dafs sich dieser kreuztragende Christus ebenso wie das unvollendete Münchener Portrait in der hier gegebenen Liste befand.

Die über Antonio Palma, den Neffen Jacomos, bis jetzt bekannten Daten haben wir im dritten Heft des Jahrbuchs der Königlich Preufsischen Kunstsammlungen vom Jahre 1901 zusammen gestellt. Er ist auch noch den bergamaskischen Malern zuzurechnen, nach dem Tode seines Meisters Bonifazio kommt sein bergamaskisches Naturell wieder deutlich zum Durchbruch.

Antonios Sohn, Jacobo Palma il giovine, 1544 in Venedig geboren, bedeckte den Namen der Familie mit neuem Ruhm. Was nun die übrigen Verwandten Palmas anlangt, so hören wir von Margarita fast gar nichts. Marietta heiratete einen Tiraboschi, aber nicht den Fantin di Girardo, sondern den Fantin di Bonfante. Einer der armen Verwandten, Zuane di Francesco Negretti, etablierte sich in S. Angelo als Schweinemetzger und Wurstmacher, in welchem Gewerbe viele Bergamasken thätig waren. Wir hören im Staatsarchiv auch noch von einem anderen Zweig der Familie, der in Clusone im Seriothal wohnt. »1551, 23 Martij. »ser Iohannes q. Zaneti de Nigritis dela Glerola de Clusono, lanarius (Diotisalvi Benzon R.º 367. c. 72 t.º).« Im Jahre 1514 hören wir von einem Bergamasken, der sich Giovanni Palma nennt (Partenio Zaccaria B.ª 10635, fsc. XIV), wir wissen aber seinen eigentlichen Familiennamen nicht. Von einem anderen Bergamasken haben wir mehr Notizen: er hiefs Johannes Antonius Panizolo und führte auch den Beinamen *Palma*. Im Jahre 1532 war er schon tot, er hatte drei Söhne, Johannes, Bartholomäus und Gabriel, aber weder diese noch irgend ein anderer Panizolo führte, wie eine Untersuchung im Notariats-Archiv zu Bergamo ergab, je den Beinamen Palma. Den Grund, warum der berühmte Maler Jacopo Negretti den Künstlernamen Palma annahm, kennen wir noch nicht; da wir aber sehen, dafs auch ein anderer Bergamaske aus dem nahen Zogno den Namen Palma angenommen hatte, so werden wahrscheinlich dabei lokale Ursachen und nicht etwa allegorisierende Absichten, die Palme als Siegespreis und dergleichen, wie man gefabelt hat, mitgewirkt haben:

»Die VI mensis septembris 1536 in confinio Sancti Pauli in domo habitationis »infrascripte donatricis.

»Donatio ser *Iohannis* quondam ser *Iohannis Antonij Palma de Panizolis* de »Zonio. —

»Honesta Domina Joanna relicta quondam ser Iohannis Antonii dicti Palma de »Panizolis de Zonio jacens in lecto corpore infirma, sed mente, animo et intellectu »sana volens amorem filialem quo prosequitur *Iohannem* et Bartholomeum filios suos »ex prefato quondam viro suo . . . . Salvo quod ex eo dare debeant Gabrieli »eorum fratri filio suo . . . .
»(Omissis) Testes: Dominus Petrus de Sitonibus quondam domini Enee; ser Baptista »quondam Bartholomei de Claris damaschinarius rogati.

»(Sezione Notarile — Atti Benzon Diotisalvi — B.ª 355 bis, fasc.º III., c.ᵉ 102 t.º.)«

ALVISE FIO DI SERAFIN UND ALESSANDRO OLIVERIO.

In dem Inventar Palma Vecchios wird erwähnt, dafs er zur Zeit seines Todes einen Garzone namens Alvise fio di Serafin hatte. Derselbe mufste schon längere Zeit bei ihm gewesen sein, denn aus dem Inventar erhellt ferner, dafs Palma mit seinem Garzone gerade einen Streit über den Lohn hatte, der im schiedsrichterlichen Weg von dem Magistrato del Proprio geschlichtet wurde; es handelte sich um die grofse Summe von 72 Dukaten. Alvise hatte wahrscheinlich keine sehr hohe Bezahlung an Geld, da er als Familienmitglied im Hause wohnte und damals noch unverheiratet war. Unter dem Mobiliar Palmas wird auch das Bett erwähnt, in dem Alvise schlief.

Wenn wir nun auch von Alvise keine signierten oder beglaubigten Bilder nachweisen können, so können wir doch seine Hand auf den beiden Ankonen in Serinalta und auf der Anbetung der Magier erkennen, die sich jetzt in der Breragalerie befindet. Der Besuch Palmas in seiner Heimat führte wahrscheinlich zu der Bestellung dieser Ankonen; eine besteht aus sechs Stücken, die jetzt, auseinander genommen, in der Sakristei der Kirche von Serinalta umherhängen. Das Mittelstück war der auferstandene Christus, jetzt stark übermalt und angestückt auf einem Altar der Kirche, rechts davon San Filippo, links davon San Francesco d'Assisi; obere Reihe Halbfiguren, in der Mitte Sankt Josef, rechts davon Sankt Apollonia, links davon Beato Alberto Carmelitano. Der Hintergrund, Morgenhimmel mit Streifenwolken, ermöglicht mit Sicherheit, die Bilder so zusammenzustellen. Die zweite Ankona besteht aus drei Bildern, in der Mitte Mariae Reinigung, rechts davon San Giacomo, links davon San Giovanni Evangelista. Diese Ankonen wurden wahrscheinlich in demselben Jahr, wie die Anbetung der Magier im Jahre 1525 hergestellt und überliefs der vielbeschäftigte Meister einen grofsen Teil der Ausführung aller Wahrscheinlichkeit nach dem Alvise di Serafin; wie Cariani, ein schon längst in Venedig ansäfsiger und selbst sehr beschäftigter Meister, zu dieser Thätigkeit kommen sollte, ist nicht recht einzusehen. Nach dem Tode Palmas heiratete Alvise eine Witwe, eine Angela von Chiano bei Vicenza; wir haben ihr Testament:

»1532, 7 octobris. Testam. . . . . .

»Io Anzola fiola del quondam ser Antonio de Fedrigo de Chiano Distretto di »Vicenza et relicta in primo matrimonio de ser Lodovico da Vicenza et al presente »moglier de *maestro Alvise depentor*, fiol de ser Seraphin, gastaldo di Viabaldi da »Bergamo, sana per la gracia de Dio de la mente et intelletto, anchora che dal corpo »sia aliquanto infirma, jacendo in letto . . . . ho fatto chiamar et venir da mi »Anzolo da Canal Nodaro Veneto, et l' ho pregado de questo mio testamento . . . . . »Commissarii . . . . voglio che siano el predetto mio marido, et maistro *Zuan Piero* »*depentor* habita in Calle delle aque in Contrà de San Zulian . . . . Lasso al »predetto *Maestro Alvixe* mio carissimo marido tuta la mia dote et tuto quelo che »gli ho dato . . . .

»Io Piero da Zuane breter fazio fede dela ditta dona Anzola testimonio sottoscrissi.

»Io *Alessandro Holivier depentor*, fazo fede de la dita dona Anzola, testimonio »sottoscrissi.

»(A tergo).

»Testamentum domine Angele uxoris Magistri Aloysii pictoris de quo rogatus »fui ego Angelus de Canali Venetiarum Notarius sub anno ab Incarnatione Domini »1532, Inditione sexta, die Lunae septimo mensis Octobris.

»(Cedole testamentarie presentate alla Cancellaria Inferiore *a.*)«

Wir ersehen aus diesem Testament, was man übrigens schon fast mit Sicherheit annehmen konnte, dafs Alvise ein Bergamaske war. Sein Vater Seraphin war Gastaldo oder Vorstand der Genossenschaft der Peateri, Schiffer, welche mit den Peate, grofsen breiten Lastschiffen, den Güterverkehr in den Lagunen besorgten.

Sonst hören wir von Alvise nichts mehr. Es wird aber ein Zuan Piero depentor erwähnt; dieser kann der Zuan Pietro Silvio und der Zuan petro di Mauro nicht sein, es möchte ein anderer Bergamaske damit gemeint sein, von dem wir später hören werden: Zampiero da Villa d' Almen.

Als Zeuge unter dem Testament der Angela hat sich aber Alessandro (H) Oliviero depentor unterschrieben, jedenfalls auch ein Bergamaske, und wie wir schon in so vielen ähnlichen Fällen gesehen haben, gewifs seinerseits auch wieder Garzone des Alvise.

Alessandro Oliviero hatte eine gewisse Slava geheiratet, welche von einem wohlhabenden Mann namens Mattio Chiudi ein uneheliches Kind hatte; im Jahre 1539 war er schon tot.

»1539, die 9 augusti.

»Ad instantiam dominae Slavae relictae ser *Alexandri Oliverio* pictoris petentis »successionem in bonis omnibus mobilibus, juribus, rationibus, et actionibus quibus»cumque quae fuerunt sive esse potuerunt quondam Marcheti sive Marci Antonij »olim ejus filij naturalis, et filij quondam ser Mathei de Chiudis sive Claudij notarij »Tragurij efuncti intestati extra Venetias Paduae . . . .

»(Arch.º Stato. Giudici del Proprio. Lettere Reg. 13. c.ᵉ 79 t.º).«

Crowe und Cavalcaselle sahen in der Sammlung des Herzogs von Hamilton in Hamilton Palace ein Giorgioneskes Porträt, welches die Inschrift Alexander Oliverius trug, bei näherem Zusehen glaubten sie aber die Hand des Girolamo da Santa Croce darin zu erkennen, und nehmen die Inschrift für den Namen des Dargestellten (Hist. of Paint. N. I. V. II p. 546). Da wir nun aber gesehen haben, dafs es wirklich einen Maler Alessandro Oliverio gegeben hat, so ist es wahrscheinlicher anzunehmen, dafs die Inschrift die Signatur des Malers bedeute. Der Umstand, dafs sie die Hand Girolamo da Santa Croces darin erkennen, möchte sich so erklären, dafs Oliverio eben ein Bergamaske und ein Palmesker war, daher die Stilverwandtschaft. Oliverio scheint früh gestorben zu sein, daher sind wahrscheinlich seine Bilder äufserst selten. Der britische Kunstbesitz hat in den letzten Jahren so bedeutende Verschiebungen erfahren, so dafs es schwer sein dürfte, den jetzigen Aufenthaltsort der Porträts des Oliverio nachzuweisen.

GIACOMO DETTO PISTOJA (PISBOLICA?)

Giovanni Antonio Moschini fand, dafs in den Libri delle Tanse der Malerschule zwischen den Jahren 1584 bis 1591 ein Maler namens *Antonio Zapello detto Pistoja* erwähnt wird. Das Testament der Frau dieses Künstlers ist uns erhalten. Es lautet:

»1564, 6 octobris. Testam. . . . . . .

». . . Io Cecilia fiola del quondam messer Andrea Contarini consorte de mistro »*Antonio Zapello pittor* sana per la Iddio gratia della mente et intelletto, benchè inferma »del corpo giacendo in letto in casa della mia habitatione in contrà de San Moyse in »corte de Cha Soranzo . . . . . .

»Item lasso a Paola mia fiola per segnal d' amor uno fileto de perle, qual al »presente si atrova presso ser *Nadalin detto Naso* zoglielier . . . . i miei manilli »d' oro lasso al detto mistro *Antonio* mio marido . . . . . .

»Voglio siano mei Commissarii messer Bortolo librer al fontego dei Tedeschi, »et il dottor messer Giacomo da Rovigo . . . . . .

Tes: »Io Mistro Innocentio Spiera dell' ordine di Sant' Agostino fui testimonio »pregado et giurado in foro conscientie.

»Io Francisco di Tholdi dai Stendardi fui testimonio zurado e pregado.[1])

»(A tergo.)

»Testamentum Dominae *Ceciliae* filie quondam domini *Andree Contareni* uxoris »magistri *Antonii Zapelli pictoris* rogatum per me Franciscum Renier venetum notarium.

»1567, 21 Junij presentatum.

»(Cedole testamentarie lasciate alla Canc. inf. Lettera Za.)«

Nun sind die Zapello eine alte bergamaskische Familie; ihr Wappen ist im Wappenbuch auf der Stadtbibliothek in Bergamo abgebildet (Stemmi fam. Berg. Bibl. Bergam. 11. 363); auch im Blasone di Bergamo del Capit.o Michiele Pagano 1624 (10. 329bis) werden sie erwähnt, ebenso in der Rubrica Magna Civil. Civium Bergomi 1470 usque 1796. Auch giebt es einen Ortsnamen Zapello im Bergamaskischen. Der Name Pistoja ist dagegen ein Sopranome, wie wir sie so häufig finden.

Es gab aber in Venedig noch einen bekannteren Maler, der ebenfalls den Sopranome *Pistoja* führte, den *Giacomo detto Pistoja.* Aus den Dokumenten, in denen er erwähnt wird, erhellt sein wirklicher Zuname nicht; es ist jedoch sehr wahrscheinlich, dafs er ein Verwandter, wenn nicht sogar der Vater des Antonio Zapello war. In einem Dokument kommt er gemeinschaftlich mit Zuane Cariani und Rigo Licinio, zwei bergamaskischen Malern, vor, mit denen er Geschäfte hat, ein Grund mehr, um auch Giacomo für einen Bergamasken zu halten. Am häufigsten wird er in Verbindung mit einem venezianischen Maler Giovanni Maria di Giovanni Battista della Zudecca erwähnt. Dieser hat aber wiederum enge Beziehungen zu dem bergamaskischen Maler Alvise Donato, den wir schon kennen gelernt haben. Wir dürfen also annehmen, Giacomo habe auch Zapello geheifsen und habe, von Bergamo abstammend, sich auch in Venedig vorwiegend im Kreise von Bergamasken bewegt. Am einfachsten ist es, wenn wir die Dokumente, welche den Maler Zuan Maria betreffen, zusammenstellen, da Pistoja dort häufig erwähnt wird.

1528, 24 augusti — Election de caxe — Ser Zuan Maria depentor de Venetia.

(Sc. Gr. di S. Maria della Valverde o Misericordia. Notat.o 166. c.e 201 t.o).

1533, 23 Maij — Die Mutter Zuanne Marias, Andrianna, ist gestorben, und der Maler *Alvise Donato* nimmt im Namen des Zuan Maria, der gerade in Konstantinopel weilt, das Inventar des Wohnhauses in S. Vito e Modesto auf (s. oben).

Im Jahre 1539 ist Zuan Maria wieder zurück und macht damals, da er wieder auf Reisen geht, ein Testament:

»1539, 18 octobris. Testam. . . . . . .

». . . Ego *Iohannes Maria pictor* quondam ser Iohannis Baptiste a Judaicha de »confinio Sancti Viti et Modesti sanus gratia domini nostri Iesu Christi mente, corpore, »et intellectu, iturus et profecturus ad diversas mundi partes . . . . . .

». . . Costituisso et lasso mei fidelissimi Comissarij et exequtori de questo mio »testamento *ser Pasqualin bochaler* et ser Domenego suo cugnado, habitano sul canton »de San Thomao . . . . . .

---

[1]) Francesco war ein Fahnenmaler, die gewöhnlich diesen Beinamen führen.

». . . Lasso le mie Socede et animali che ho alle Gambarare . . . . . — Item voio »et ordeno ch' el sia dà ducati trenta . . . a uno che sia più proximo de li miei parenti »da parte de padre che sonno alla Zuecha . . . . . .

»Item dechiaro et ordeno ch' el sia dato a messer Alessandro Caranio zoielier el »quadro qual ho fatto sopra el qual se trova retrato Zùan polo, et li sia dato senza »danaro alcuno, perchè da lui ho havuto ducati sie . . . . . .

Tes: »Io Batista Mantoa caligar fui de Antonio fui testemonio zurado a questo »testamento.

»Io Francesco caleger de Parenzo fu fiolo de maistro Pero careger da Parenzo »fu stestemonio zurado a questo stestemento.

»(Sez. Not. Nod. Cavaneis Gio. Maria B.a 218. n.o 194).«

Während seiner Abwesenheit ernennt der Maler Zuanne Cariani den *Giacomo Pistoja*, welcher ebenfalls abwesend ist, und den Rigo Licinio zu seinen Stellvertretern. Pistoja war aber sicher nicht in überseeischen Ländern, sondern war im Bergamaskischen, um eben Carianis Geschäfte abzuwickeln:

»Die 3 mensis Iunij 1540 Rivoalti ad Cancellum.

»Comissio D. Iohannis Cariani pictoris.

»P. D. Ioannes Cariani pictor sponte . . . constituit suos certos . . . procuratores »D. *Henricum Licinium* presentem, et *Jacobum Pistoya* absentem, ambos pictores et utrum- »que ipsorum in solidum et separatim specialiter ad ipsius constituentis nomine et pro eo a »quibuscumque suis debitoribus petendum exigendum et consequendum quamlibet denario- »rum, rerum et bonorum summam et quantitatem sibi per eos debitam et debendam . . . . . .

»*Testes* ser Johannes Jacobus de Raspis q.m ser Barthomei notarius et ser Silvester »de Maffeis filius magistri Luce de Antonio rogati.

»(Sez. Not. Atti Benzon Diotisalvi B. 356bis c.e 77. fasc.o II.)«

1541, 24 Maij — Zuane Maria ist zurückgekehrt und bescheinigt dem Maler Alvise Donato die richtige Übergabe des Hausgerätes (s. oben).

1542, 25 Maij — Election: ser Zammaria de Venetia depentor (Sc. gr. di S. Maria Valverde o Misericordia R.o 66. c.e 379).

In den nächsten Jahren wird Zuan Maria allein öfter bei dem bergamaskischen Notar Agostino Pellestrina erwähnt:

»1542, 13 Julij — Cum ad presens D. Magdalena relicta quondam ser Bortoli »bombasarii sit et reperiatur detenta in carcere ad instantiam ser *Joannis Marie pictoris* »q.m ser Jo. Baptiste a Judaica . . . .

»(Sez. Not. Not. Pellestrina Agostino Reg. 10637 c.e 33.)«

1543, 26 Februarii.

»*Procura* — ser Baptista Hieronymus ac Franciscus fratres q.m ser Joannis Zam- »pazeto de Lonato constituunt procuratorem Dominicum Blanchinum.«

Testis. — Ser *Johannes Maria pictor* q.m ser *Johannis* Baptiste a Judaica.

(Sez. Not. atti Agostin Pellestrina Reg.o 10638 c.e 46.)

1543, 16 giugno.

Procura — di Andrea fu Girardo de Riccardi fatta al proprio figlio Alessandro.

Testis — ser *Johannes Maria pictor* q.m ser Johannis Baptiste a Judaicha.

(Sez. Not. atti Agostin Pellestrina Reg. 10638. c.e 159 t.o.)

1547, 19 dicembre.

Procura rilasciata da Gio. Battista de Ragazzi a Nicolò Giovanni strazzarolo.

Testis — *Ioannes Maria pictor* q.m ser Io. Baptiste a Judaica.

(Sez. Not. atti Agostin Pellestrina Reg. 10643. c.e 5.)

Dann haben wieder Zuan Maria und Pistoja Geschäfte zusammen:
»1548, die sabbati 3 Martii ad Cancellum.

»Ser *Joannes Maria pictor* quondam ser Johannis Baptiste a Judaica omni meliori »modo quo potuit constituit suos procuratores legitimos ser *Jacobum pictorem dictum* »*Pistoia*, et ser Gasparem a Napis absentes tamquam presentes simul, et in solidum et »quemlibet de per te specialiter et expresse ad ejus nomine dimittendum et expellendum »ser Herculem Marinum commorantem in domo ipsius constituentis in contrata Sancto»rum Viti et Modesti e domo predicta . . . .

»Dominus Pamphilus de Iudicibus brixiensis q.m domini Constantini.

»Ser Joannes Baptista de Medio strazarolus.

»(Sez. Not. Agostin Pellestrina Reg. 10643. c.e 71. t.)«

»1549, 10 ottobre — Nomina di arbitri nelle persone di Giovanni Dona e Girolamo »Orio nella causa per un quadro, vertente fra Sebastiano Quarto fu Simeone e »*Giovanni Maria pittore.*

»(Sez. Not. atti Agostin Pellestrina Reg. 10644 c.e 479.)«

»Promissio domini Julij de Aleardis.

»1550, die X Novembris.

»Tenore hujus publici et authentici instrumenti ser *Johannis Maria pictor quon*»*dam ser Johannis Baptiste a Judaica* promisit et se obligavit totis eius viribus liberari »facere nobilem dominum Julium de Alleardis quondam Domini Sebastiani nobilem »Vincentium presentem et acceptantem ab anno suo in quo reperitur, ut in sua con»demnatione fit mentio . . . . Quae quidem jusio placeat *Domino Jacobo* »*Pistogia pictori* et intervenienti pro ipso ser Johanni Maria, et hoc ad omne bene»placitum et requisitionem ejusdem domini Jacobi. Super quibus omnibus suprascripti »contrahentes rogaverunt publicum confici instrumentum . . . .

»*Testes* supradictus Dominus *Jacobus Pistogia pictor.*

»Dominus Thomas Appolonio quondam domini Baptiste.

»Dominus Hieronymus de aurificibus quondam domini Jacobi, et magister petrus »Pauli tornitor in confinio Sancte Marine.

»(Sez. Not. — Atti Marcantonio Cavanis Reg. 3254 c.e 349.)«

Im Jahre 1562 macht Zuan Maria ein Testament, in dem er den Pistoja als Erben einsetzt.

»1562, 18 septembris — Testam. . . . . *Io Zuan Maria dalla Zuecha* »*fo de ser Zan Batista pittor* . . . .

»Constituisso mie commissarij li magnifici messer Zuan Batista Bernardo e messer »Alvise Malipiero nepoti del Reverendissimo et Illustrissimo Cardinal Amulio et il »Signor Bastian Rusca Chavalier . . . .

»Item lasso a Lorenzo depentor sta a S. Alvise ducati vinti et se per sorte li »ditti legatarij morisseno avanti de mi, el beneficio che li lasso ut supra voglio torni »et vadi in le infrascripte mie heredi . . . .

»El resto de tuti li altri mei beni de cadauna sorte . . . . voio et lasso »sia diviso in tre parte una della qual sia de messer *Jacomo Pistogia* libera et »espedita, et le altre due sia per il maridar de una fia de *Pasqualin dalle Majoliche*, et »de una fia de *Constantin*, el qual è servitor del Clarissimo messer Hieronymo Zane, »et ha per mogier dona *Perina* . . . .

Tes: »Io Enea Trappa de messer Ioan Baptista fui testimonio pregado et zurado »a quanto è soprascritto.

»Io Jacomo Pasetto quondam Sabastian fui testimonio pregado et zurado ut supra.

»*A tergo* — Testamentum ser *Joannis Marie* quondam ser Joannis Baptista *pic-* »*toris* a Judaicha, de quo rogatus fui ego Marcus Antonius de Cavaneis Venetiarum »notarius. — 1562.

»(Sez. Not. Test. Marcantonio Cavagnis B.a 195 n.o 586.)«

Die Gebrüder Zuccato hatten in der Basilica von S. Marco grofse Arbeiten ausgeführt und zuletzt auch die ausgedehnte Wölbung neben dem Mittelfenster der Fassade mit Mosaiken von Szenen, die der Apokalypse entnommen waren, ausgestattet. Sie hatten Neider, die sie anklagten, sie hätten, anstatt Glasstückchen zu nehmen, an vielen Stellen den Grund mit Farben bemalt und so die Prokuratoren von S. Marco betrogen. Diese Anklage führte zu einem langwierigen Prozefs, in dem das Gutachten einer Kommission von Sachkennern notwendig wurde. Am 9. Mai 1563 wurden die Mosaiken von einer Kommission in Augenschein genommen, die aus folgenden Mitgliedern bestand: Tiziano, *Jacobo Pistoja*, Andrea Medola detto Schiavone, Paolo Veronese, Jacobo Tintoretto, Sohn des Simeone.[1]) Wir sehen hier Iacobo Pistoja in wirklich illustrer Gesellschaft und bei einem wichtigen und verantwortungsvollen Werk, so dafs wir wohl mit Recht schliefsen können, dafs er bei seinen Zeitgenossen ein angesehener Maler gewesen sein mufs und seines Charakters wegen das Vertrauen der Procuratori von S. Marco genofs.

Iacobo Pistoja hat diesen Prozefs nicht lange überlebt, denn im Jahre 1568 mufste Zuan Maria, da Pistoja und die von ihm eingesetzten Erben vor ihm gestorben waren, noch ein drittes Testament abfassen; am 24. Oktober 1570 ist er dann selbst gestorben:

»1568, 9 septembris — Testam. . . . . . .

». . . Io *Zuan Maria Depentor* fo de ser Zuambattista dalla Zudecha de contra »al presente de San Vio . . . . . .

». . . Lasso miei Commissarij et essecutori di questo mio Testamento messer »Piero fiol del eccellente messer Francesco Sonica advocato, et messer Bortholomio »Giavarina genero del detto Eccellente Sonica . . . . . .

Tes: ». . . Io Battista di Boni condam ser Zuae spicier ala insegna de San Daniel »fui testimonio pregado et zurado.

»Io Octavian quondam Christoforo di Zudionti fui testimonio pregado et zurado.

»Die 24 octobris 1570 fuit publicatum super cadavare.

»*A tergo.* Die 9 Septembris 1568.

»Testamentum ser *Ioannis Marie pictoris.*

»(Sez. Not. Atti Antonio Calligerini B.a 303. n.o 384.)«

Sollten sich von einem so angesehenen Maler keine andere Nachrichten erhalten haben und sollten sich nicht Gemälde von ihm nachweisen lassen? Michele Caffi[2]) hat zuerst die Ansicht ausgesprochen, dafs folgende Stelle in Vasaris Vita di Jacobo Sansovino »Un altro Iacopo detto Pisbolica in Santa Maria Maggiore in Venezia ha fatto una tavola nella quale è Cristo in aria con molti Angeli, e a basso la Nostra

[1]) Ant. Mar. Zanetti: Dalla Pittur. Venez. lib. V. ed. II. V. II pag. 745. Die von Zanetti gesehenen Dokumente enthielten einen Irrtum, Simon war der Vater Andrea Meldolas, Tintorellos Vater hiefs Zuane Battista.

[2]) Arch. Venet. Nuov. ser. fasc. 75 pag. 159 (1).

»Donna cogli Apostoli« einen Schreib- oder Druckfehler enthalte und dafs man anstatt *Pisbolica Pistoja* lesen müsse. Diese Ansicht hat in der That sehr viel für sich. Pisbolica hat gar keinen sprachlichen Sinn, was man doch von einem Sopranome im allgemeinen erwarten darf. VASARI ist ja erwiesenermafsen in venezianischen Sachen wenig bewandert, er hat auf diesem Gebiet so viele Schnitzer begangen, dafs man ihm auch noch diesen mit ruhigem Gewissen zutrauen kann. In den Archiven findet man absolut niemals bei irgend einer Person die Bezeichnung »Pisbolica«, während man z. B. von dem von VASARI bei derselben Gelegenheit erwähnten und sonst ganz unbekannten Maler Follador urkundliche Nachrichten gefunden hat, alles Umstände, die für einen Schreibfehler sprechen.

Bei einer anderen Gelegenheit habe ich erwähnt, dafs es mir gelungen ist, das von VASARI genannte Bild aus S. Maria Maggiore in der Kirche der Madonna delle Cendriole in Riese bei Castelfranco wieder aufzufinden. BOSCHINI glaubte, dafs dieses Bild von der Hand Bonifazios wäre. Ich vermute, dafs Pistoja als Bergamaske seine Lehrzeit bei Palma vecchio durchmachte, sich dann an Bonifazio anschlofs und erst nach dessen Tode selbständig wurde. So würde es sich erklären, dafs die Gemälde dieses wie es scheint bei seinen Zeitgenossen hoch angesehenen Meisters den Kennern entgangen sind. Seine frühen Werke hätte man unter den Palmesken zu suchen, die seiner mittleren Periode unter den Bonifazioschülern, als Repräsentanten seines späten Werkes hätten wir die Auferstehung Christi in Riese anzusehen.

Es gelingt in der That, einige Werke in eine Reihe zusammenzuordnen, die man dem Pistoja zuschreiben könnte. Als frühestes möchte ich die ganz bergamaskische Madonna mit Giovannino und Donator in der Landesgalerie zu Budapest erwähnen, die einst dem Palma vecchio zugeschrieben wurde und deren Vorzüge CROWE und CAVALCASELLE hervorheben. Von derselben Hand scheint die Himmelfahrt der Madonna in der Accademia in Venedig zu sein, die von denselben Autoren einem Palmaschüler zugesprochen wird. Den Übergang zu Bonifazio macht ein Bild, welches als Vermächtnis von Baron Adolph Rothschild vor kurzem an den Louvre überging, und das anfangs dem Palma vecchio zugeschrieben wurde, während es jetzt Bonifazio genannt wird. Es ist sehr verwandt mit einer Madonna, St. Joseph und S. Orsola im Museo civico in Padua, welches Gemälde ebenfalls in die erste Zeit des Pistoja fallen würde. Ein Altargemälde aus S. Maria Maggiore in Venedig zeigt gemeinsame Arbeit Bonifazios und Pistojas (s. Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. 1901, Heft III). Das Bild läfst sich nicht genau datieren, man weifs aber, dafs der Altar im Jahre 1545 gestiftet wurde. Als bestes Bild des Pistoja möchte ich das schöne Nachtmal in Emmaus im Palazzo Pitti ansehen, welches dem Palma vecchio zugeteilt ist und nach CROWE und CAVALCASELLE die Inschrift I. P. A., nach dem Katalog nur I. P., trägt. Die Attribution an Palma kann nicht ernstlich aufrecht erhalten werden, dem Stil nach gehört das Gemälde schon der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts an, und hat der Meister auch schon die Periode hinter sich, in der er in Bonifazios Art arbeitete. Als Kolorist liebt Pistoja komplizierte Probleme in tertiären Farben; in der ersten Zeit sind seine Bilder heller gestimmt, später werden sie dunkler, erreichen aber nie die frische Farbenpracht Bonifazios.

Während aber Pistoja noch einige Jahre den Prozefs der Brüder Zuccato überlebte, starb ein anderes Mitglied der Kommission noch in demselben Jahre.

Andrea Meldola ging sechs Tage, nachdem er die Mosaiken in Augenschein genommen, zu dem Notar Girolamo Partho und übergab ihm sein eigenhändig geschriebenes Testament. Am 1. Dezember desselben Jahres 1563 ist er schon gestorben:

»N. 1187. 1563 in Venetia.

»Al nome della Santissima Trinità e de Santissima Maria sempre Virgine e de »tutti i Santi e le Sante del eterno Idio. Io *Andrea pittor* fiol del condam miser *Simon* »*Meldola*, considerando la fragil vita nostra et atio non sia intrigo dopoi la mia morte, »Io laso e racomando l' anima mia al eterno Idio et al Salvator nostro miser Jesu »Christo pregando sua divina maestà mi perdoni i pecati mei e aver misericordia de la »anema mia.

»Laso universal mia erede et residueria de tutti li mei beni mobeli come stabeli »presenti e futuri *Marina de Ricis* mia consorte e lei sola laso comesaria.

»Io *Andrea* scrise de man propria.

»(A tergo). — Die Sabbati 22 Maij 1563, Indictione sexta Rivoalti — *Ser Andreas* »*Meldola de Hiadra pictor* de contrata Sancte Marine comparens ad Cancellum mei »Hieronimi Parthi Notarij Venetiarum in Rivoalto, presentavit hanc cedulam testamen»tariam sigillatam, manu sua, ut dixit, scriptam et rogavit me predictum Notarium »quod in eventum obitus illam aperire debeam et deinde redigere in vim et formam »publici et autentici testamenti cum additionibus et clausulis necessarijs secundum Statuta »Venetiarum.

»Io Francesco Colonna Nodaro di Venetia fui testimonio pregato e giurato.

»Io Mathio Solvin nodaro testimonio pregado sotoscrisi.

»Die mercurij primo mensis Decembris 1563. Indictione septima. *Publicatum* »*fuit* viso prius *cadavere* presentibus Reverendo domine presbitero Lauro Camillo »Urnito, Domino Ioanne Andrea Bonaldi q.^{m} domini Philippi, et Domino *Alexandro* »*Victoria*(?) sculptore, et alijs.

»(Sez. Not. atti Girolamo Parto B.^{a} 783. n.º 1187.)«

Wir haben auch den Eintrag im Totenregister des Magistrato della Sanità:

»Adi primo Decembrio 1563.

»Messer Andrea Schiavon depentor amalà za zorni 12, da mal de mazuco. — »Santa Marina.

»(Provveditori alla Sanità, Necrologio n.º 6 anno 1563.)«

Gio. Antonio Moschini las in den Akten der Malerschule, dafs Andrea de Nicolò da Curzola, den er auch Andrea da Sebenico nennt, im Jahre 1582 gestorben wäre, und diese Angabe ist als Todesdatum Schiavones in alle Galeriekataloge übergegangen. Wie wir sehen, beruht seine Angabe auf einem Irrtum, indem er eine andere Person mit dem berühmten Andrea Meldola detto Schiavone verwechselte. Ridolfi sagt, Andrea wäre von Sebenico gewesen; der jedenfalls zuverlässigere Notar giebt aber an, er sei von Hiadra, d. h. Zara, gebürtig. Der Bildhauer Alessandro Vittoria war, wie schon bekannt, mit Andrea befreundet; wir sehen auch, dafs er seinem guten Freunde die letzte Ehre erwies und an dem Leichenbegängnis teilnahm.

Was nun die Krankheit betrifft, an der Schiavone starb, so ist es bemerkenswert, dafs dieser Ausdruck »mal de mazuco« häufig in dem Totenregister vorkommt, den heutigen Venezianern aber ganz ungeläufig geworden ist. Ein Friulaner aber versicherte mir, dafs man diesen Ausdruck in seiner Heimat noch heute für eine Krankheit der Tiere gebrauche und dafs darunter Meningitis, Hirnhautentzündung zu verstehen sei.

BERGAMASKISCHE MALER IN VENEDIG, VON DENEN GEMÄLDE NICHT BEKANNT SIND

Wenn man anfängt sich mit archivalischen Studien zu beschäftigen, wundert man sich darüber, dafs in den Dokumenten eine grofse Zahl von Malern erwähnt wird, von denen man bisher nie etwas gehört und deren Werke gänzlich unbekannt geblieben sind. Weifs man aber erst, dafs bis zum XVII. Jahrhundert die Kunstmaler und die Handwerker ohne Unterschied gemeinsam Mitglieder der Scuola dei Pittori waren, an ihren Versammlungen, Amtshandlungen und Verpflichtungen in gleicher Weise teilnahmen, so begreift man, dafs der Zusatz depentor oder pittor in den Akten ebensowohl einen einfachen Handwerker oder pittor da camere bezeichnen kann wie einen Kunstmaler oder »*figurer*«. Bei weiterem Studium wird man auf gewisse Kennzeichen aufmerksam, die es gestatten, einige Gruppen als Kunstindustrielle (Cassonemaler, Maler von Vorhängen oder Hersteller von gedruckten Stoffen, Fahnen und dergleichen) auszuscheiden. — Es bleibt dann freilich immer noch eine grofse Menge Namen von Künstlern übrig, über deren Spezialität man sich kein Urteil bilden kann. Da in der letzten Zeit beim Reinigen von Bildern einige in der Kunstgeschichte bisher unbekannte Namen zum Vorschein gekommen sind, über die man interessante archivalische Notizen besafs, so empfiehlt es sich, doch auch auf solche Malernamen zu achten, über deren Bedeutung man vorläufig noch keine bestimmte Vorstellung hat.

In den Akten der bergamaskischen Notare werden nun sehr viele Maler und Malerfamilien erwähnt; woher sie stammen, kann man teils aus der direkten Angabe des Geburtsortes sehen, teils kann man aus den Familiennamen oder auch aus den Vornamen mit grofser Wahrscheinlichkeit schliefsen, dafs sie aus bergamaskischem Gebiet kommen. Diese Maler wollen wir hier kurz zusammenstellen. Wenn auch bisher noch keines ihrer Werke nachweisbar ist, so wird dies doch mit der Zeit für den einen oder anderen unter ihnen möglich sein; auch ist es schon an sich von Interesse, zu sehen, welch' eine Masse von Malern sich nach Venedig drängte und wie stark die Konkurrenz für den einzelnen sein mufste um sich geltend zu machen.

Mehrere Maler stammen von Miràguel, jetzt Miracolo genannt, einem kleinen Ort im Thal der Serina, nicht weit von Palmas Heimat.

Der älteste ist Antonio di Vivian dei Valnigrenis da Miràguel, wohl derselbe, der schon 1462 erwähnt wird:

»Iesus MCCCCLXII

»Penture de dar adì XX novembre per madona, e le masere contadi a *maistro* »*Antonio da Bergamo* pentor per parte de ducati X el de aver per depenzer soso la »croxera de la giesia, e dorar la cruoxe.

	»ducati 2	val L. 94	soldi —	gros.[i] IIII	piccoli —
»adì XXVII dar per le »dicte contadi al dicto »per parte ut supra	» 2	» » 94	» —	» IIII	» —
»adì IIII dar per le dicte »contadi al dicto per parte »ut supra..............	» 2	» » 94	» —	» IIII	» —

	»ducati 2	val L. 94	soldi —	gros.[i] IIII	piccoli —
»adì XI dar per le dicte »contadi al dicto per parte »ut supra	» 2	» » 94	» —	» IIII	» —
»adì XVIII dar per le »dicte contadi al dicto »per parte ut supra	» 2	» » 94	» —	» IIII	» —

»(Arch.º di Stato. Mani Morte — Monastero di S. Zaccaria, — fabbricha »B.[e] 37 a c.[e] 95 e 255.)«

1494 wird er in einem Dokument in Bergamo erwähnt:

»Ibi magister *Antonius filius quondam domini Vianini de Valnigrenis da Mira- »guello pictor habitator urbis Venetiarum* fuit contentus et confessus in praesentia, et »ad postulationem Angelli filij domini Berardi, quod ipse Angellus in magistro Antonio »dedit et solvit ducatos sexaginta tres auri, quos alias magistro Angello ipse magister »Antonius mutuo dederat, et numeraverat ...... (L.S). Ego Ioannes Martinus Bencini »de Adelaxis notarius publicus pergamensis rogationi suprascripti instrumenti confessionis »et liberationis, et omnium in eo contentis pro secundo notario interfui, et in confir- »mam me subscripsi.

»(Archivio Notarile di Bergamo. B. 444. foglio 841.)«

Wir haben auch ein Testament von einem Antonio Paieroli di Viviano:

»Iesus Maria — 1497 adì 28 marzo.

»Questo instrumento li o scrito mi *Antonio de Vivian depentor* de mia volonta »propria.

»Questo sie lo mio testamento el quale prima recomando lanima mia ......

»Voglio che la mia dona sia donna e madonna de ogni cosa e posa dispensar »tutte le entrade, conservando li beni stabili, che non se posi mai vender ne im- »pegnar ......

»(*A tergo.*)

»Testamentum Magistri Antonij q. ser Viviani de Pagiarolis de Pergamo pictoris »in contrata Sancti Cassiani Venetiarum manu propria scriptum prout asseruit, presen- »tatum sigillatum mihi presbitero Natali Regia Veneto canonico Cenetensi Venetiarum »notario, in 1497 die 29 mensis martij indictione quintadecima Rivoalti et rogatum, »presentibus testibus infrascriptis et manu propria subscriptis, et factis per me nota- »rium interrogationibus consuetis, et etiam interrogatus de postumis dixit nil aliud velle »ordinare nisi prout in eo legitur.

»Ego presbiter Hieronymus Thays venetus notarius testis rogatus manu propria »scripsi.

»Ego Joannes de Gratarolis notarius testis rogatus manu propria scripsi.

»Ego Presbiter Natalis Regia venetus Canonicus Cenetensis, Venetiarum Notarius »scripsi rogatus suscripsi.«

»Apertum die X mensis martii 1506 ad instantiam fratrum ipsius testatoris, pre- »sentibus dominis presbiteris Joanne Rubeo tittulato ecclesie Sancti Simeonis prophete »venetiarum, Joanne de Galiera Veneto, et ser Bonifacio Soliano notario in Rivoalto.«

»Questo li e lo testamento de mi Antonio de Vivian depentore, scrito de mia »man propria.

»(Sez. Not. Test. Regia Natale B.[a] 849 No. 1.)«

Demnach wäre Antonio di Vivian dei Paierolis im Jahre 1506 gestorben, und könnte sich diese Notiz noch auf ihn beziehen:

»1499, die 26 martii . . . . . .

»Ibi Magister *Antonius pictor quondam ser Viviani de Albino* et ibi ad presens »habitator sponte constituit suum nuntium et procuratorem ser Petrum ejus fratrem »velutarium presentem. . . .

»(Sez. Not. Zanetto Bonetti. Canc. inf. B. 29. Prot. II. c.^{te} 29.to.)«

Wie wir gleich sehen werden, waren die Paieroli aus Miraguello; da aber Albino nicht weit davon im Seriothal gelegen ist, so ist es wahrscheinlich, dafs Antonio ursprünglich auch von Miraguello stammte und nur nach Albino verzogen war. Er ist also von dem Antonio Valnigrenis zu unterscheiden.

Ein anderer Maler von Miraguello war *Bartholomaeus quondam ser Petri de Paierolis.* Von ihm haben wir häufige Notizen vom 4. April 1529 an in den Akten des Notars Diotisalvi Benzon; da dieser als guter Bergamaske auch in der Pfarrei von S. Cassian wohnte und oft von dem benachbarten Notar zu Hülfe gezogen wurde. (R. 353. c.^{te} 28, 206, 209 — R.^{o} 354. c.^{te} 56, 92, 129, 156, 322, 354, 370, 371. R.^{o} 355. c.^{e} 54, 59, 92. R.^{o} 356. c.^{e} 8, 13, 73, 105.)

Wir haben auch sein Testament. Seine Frau Johanna war in erster Ehe mit »Ser Maffeo tunc magister cursorum Venetorum, in urbe Romane residente« verheiratet gewesen. Die Bergamasken waren auch im Postwesen häufig anzutreffen; einer ihrer Landsleute wurde ja Reichspostmeister und Gründer der fürstlichen Familie der Taxis.

»1543, 7 novembris. Testam. . . . .

»Io *Bartholomeo quondam ser Piero di Paiaroli, depentor* de la Contrà de San Cassan ». . . . . Instituisco mia sola fidecommissaria et executrice de questo mio testa- »mento et herede, et residuaria de tutti mij Beni mobili e stabili in ogni luogo »existenti Domina *Zuana* mia *Consorte* diletta . . . .

»Item lasso a *magistro Gulielmo depentor* mio parente tutti li mei telari aparte- »nenti a l' arte mia, et a *Zaneto depentor,* fo mio garzon lasso tutti i mij spolveri »circa l' arte de depentor per segno de benivolentia . . . .

»Io Antonio fo de ser Piero Rizo botter testimonio pregado et zurado scrissi.

»Io Francesco fo de magistro Aberto di Giradi samiter, testimonio pregado et »zurado scrisse.

»(A tergo). 1543. Testamentum Magistri Bartholomei quondam petri pictoris »de confinio Sancti Cassiani.

»(Sez. Not. Not. Diotisalvi Benzon. Test. n.º 105. B.^{a} n.º 95).«

Bartolomeo Paieroli hinterläfst seinem Verwandten, dem Maler Gulielmo, einen Teil seines Malgerätes. Von diesem Gulielmo haben wir auch viele Notizen vom 17. März 1531 an, ebenfalls bei dem Notar Diotisalvi Benzon. Er wird »*ser Gulielmus pictor quondam ser Iohannis*« genannt und wohnt in der Pfarrei S. Simone Profeta (R. 354 c.^{e} 32. 50 e 63). — Beim Notar Alessandro Falcon wird er 1535, 3. Sept. zum Testamentsvollstrecker des Francesco Donato ernannt (B. 410 c.^{e} 105 e c.^{to} 173) auch (Procurator suffraggi R.^{o} 41 c.^{e} 214 tg.), — ein Autograph *io Vielmo de Zuane Depentor* 1538, 15 maij, Notar Domenico Bonamor. R. 370 c.^{e} 26. — 1539, 14. Febr. wird er ebenso erwähnt bei Not. Marc Anton Cavaneis (R. 3249. 1534/5). — 1541, 26 marzo Guglielmo piter q^{m} Giovanni (Esaminador-Vendizione R. 21 c.^{te} 86).

Gulielmo mufs kein ganz geringer Maler gewesen sein. Einige Male fungiert er als Zeuge bei Nobili, so bei der Lucrezia Semitecolo; auch unter dem Testament der Angela Loredan, Frau des Antonio Zorzi, ist er unterschrieben als »*Vielmo depentor da Bergamo*«. Im Jahre 1552 wird ihm aber die Ehre zu Teil, mit Tizian gemeinschaftlich das Testament des berühmten Kunstfreundes Gabriel Vendramin zu unterschreiben, über dessen Bilder der Anonymus des Morelli berichtet hat.

»1552, 13 martii . . . .

»Io Cabriel Vendramin del quondam Clarissimo messer Lunardo . . . .

»Tes: Io Titian Vecellio condam mis. Gregorio fui testimonio zurato et pregatto.

»Io *Vielmo chondam messer Zuane depentor* foi testimonio zurado et pregado.

»(Sez. Not. Nod. Pillotto Vincenzo. Test.o n.o 220. B.a 772.)«

Aus dem Jahre 1555 haben sich bei den Testamenten des Notars Diotisalvi Benzon noch drei Autographen erhalten. Da es in der ersten Hälfte des Cinquecento, wie es scheint, keinen anderen Maler mit dem Namen Gulielmus in Venedig gab, so möchten wir auch folgende Notiz auf ihn beziehen.

»1536 (more veneto). Die XVII Ianuarij.

»Li Excellentissimi Signori Capi del Ilustrissimo Consegio de X commetteno a »vui magnifico Proveditor al sal che è a la cassa grande che dar debba a la cassa »delle fabriche *ducati diexe per dar a Maistro Guielmo depentor per reconzar alcuni »frisi del soffitado della Sala nuova,* come disse il nobil homo ser Jacomo Soranzo »Proveditor.

»Petrus Zeno Caput Cons. X.

»Ioannes Franciscus Maurozenus Caput cons. X.

»Ioannes Mauro Caput cons. X.

»(Arch.o di Stato. — Notatorio 11.o Cap. Consiglio de Dieci 1535—1537. ce 164).«

Am 5. Juni 1557 macht *Gujelmo dal quondam Zuane depentor* della contrada di San Felixe sein Testament (Hieron. Parto B.a 782. N.o 904) und am 7. August 1577 seine Witwe Lucretia di Cramola (Nic. Cicrigni B.a 199. N.o 423).

Zwei andere der bergamaskischen Familie Benzon angehörige Maler wohnen Ende des XV. Jahrhunderts in der Pfarrei SS. Apostoli.

Zuane de Vivian war im Jahr 1470 Gastaldo der Scuola dei Venditori di vetri.

»1508. Cap.e 35:

»Tute queste cosse de legno *ser Zuanne de Vivian depentor gastaldo de la »scuola* a ser Manfreo themixer gastaldo novo in suo cambio del 1470.

»(Arch.o di Stato. Mariegola in Carta Bergamina dei Venditori di vetri a »Venezia 1436—1768.)«

Es folgen zwei seiner Unterschriften:

»1471, die quinto Martij . . . .

»Ser Marinus de Castronovo ser Cegreti muratoris in contrata Sancti Pantaleonis »fieri fecit cartam dotis domine Taddee de Castronovo . . . .

»Testis: ser *Iohannes ser Viviani pictor* in contrata Sanctorum Apostolorum . . .

»(Sez. Not. Cancelleria Inferior. Not. Helmis Francesco. — B.a 76. Prot. »1.o c.e 11 t.o.)«

»1471, 22 julii.

». . . . . . . Ser *Iohanes de Viviano pictor* Sanctorum Apostolorum.

»(Sez. Not. Nod. Tomei Tomaso B.a n.o 1238. c.e 10.)«

»1474, 3 martii.

». . . . . Testis: *Iohannes de Viviano pictor* Sanctorum Apostolorum, Jacob »de Sirtiis quondam Zanini scriptor Sanctae Sophiae.

»(Sez. Not. Nod. Tomei Tomaso B.ª 1238 c.ᵉ 213.)«

Ein Bruder desselben hiefs Jacobus.

»1497, 5 novembris . . . .

». . . . . Testes: *Magister Iacobus condam ser Viviani de Benzonibus pictor* »de confinio Sanctorum Apostolorum fidem faciens . . . .

»Io *Jacomo de Benzoni depentor* testimonio scrissi . . . .

»(Sez. Not. Atti Not.º Bernardo Cavagnis B.ª 270 n.º 45.)«

»1501, 4 octobris . . . . Testam.

». . . . . . . Ego Iacobus quondam ser Iohannis de Benzonibus . . . .
»Item libero *Iacobum quondam ser Viviani depentorem* ab omni eo toto quod al eo »habere debeo . . . .

»(Sez. Not. Test. Nod. Tassis Marco. B.ª 999. n.º 112.)

»1512, 7 junij. Testam. . . . .

». . . . . . . Ego Catharina relicta quondam ultimo loco ser Bernardi q. ser »Valentini et ad presens uxor ser Antonij q. ser Marci de Comalita samitarij . . . . . . »Volo meos fideles commissarios, et hujus mei ultimi Testamenti executores . . . . . . »*magistrum Iacobum q.ᵐ ser Viviani pictorem ambos de Benzonibus* patruos meos . . . .

»(Sez. Not. Test.º Nod. Bernardo Cavanis B.ª 272. N. 712.)«

Es gab aber noch zwei Maler, die Brüder waren und Johannes und Jakobus hiefsen, sie waren aber von einer anderen Familie und stammten aus Nembro am Serio.

»Commissio Ioanis pictoris et fratrum de Nimbro.

»In Christi nomine Amen. Anno nativitatis ejusdem millesimo quadringentesimo »nonagesimo nono, indictione secunda, die vero XVII Iunii mensis. Honorabiles »Iuvenes ser *Ioanes* et *Jacobus* pictores . . . . . . dreas aromatarius, et Paulus zoilarius »fratres et filii quondam ser Petri . . . . . . lungo de *Nimbro* diocesis Bergomi nunc »in confinio sancti Cassiani Venetiarum habitantes sponte omni meliori modo via, »iure et forma quibus magis potuerunt et posunt concordes nemine discrepante fece»runt constituerunt, et solemniter ordinaverunt prudentes viros dominum Franciscum »q.ᵐ domini Pezioli de la Vitalba, et Dominum Marchum a Breta . . . . . . Cives Ber»gomi, et ibi habitatores *absentes tamquam presentes nuntios et procuratores* . . . . . .

»(Sez.ᵉ Not. Cancelleria Inferiore, Atti Bonettis Zanetto, B.ª 29 fasc.º IV c.ᵉ 44.)«

Vivianus, Vivianinus, Vianinus ist ein im Bergamaskischen häufiger Vorname. Noch häufiger ist aber der Vorname Varisco, eine Verballhornung von Evaristus; wenn er vorkommt, so können wir fast mit Sicherheit daraus schliefsen, dafs der Besitzer ein Bergamaske ist.

»1481, 28 Maii. Testam. . . . . .

»Marinus de Joanne da l' Olmo a sirico bergamasco.

»T.ⁱˢ: Io *Marcho de Guarischo depentor.*«

In der Kirche S. Alessandro in Croce in Bergamo befinden sich einige schwache Bilder des Malers Francesco Bonetti, wie es scheint, Bruchstücke einer Ancona, welche

aufrechtstehende Heilige darstellte; dieser scheint Verwandte in Venedig gehabt zu haben, den Notar Zanetto Bonetti, welcher öfters mit Kunden in dem Atelier des Malers Giorgio Bonetti zusammentraf um dort Rechtsgeschäfte zu verhandeln, einer nicht seltenen Gewohnheit der Bergamasken, deren wir schon in der Einleitung gedacht haben.

»1499, die 10 aprilis . . . . . .

»Actum in officina *magistri Georgii pictoris* quondam Bernardi de Bonetis . . . . .

»(Sez. Not. Atti Zanetto Bonetti 1498—99 Cancelleria Inf. B.ª 29, c.ᵉ 38 T.º »fasc.º II.)«

»1499, die 18 maij — Indictione secunda.

»Ibi magister *Georgius pictor quondam Bernardi de Bonetis* sponte se constituit »et solemniter ordinavit suum nuntium et procuratorem ac exatorem magistrum Joseph »quondam Redulfi de Rufinonibus . . . . . .

»Venetiis actum in apotecha ipsius Magistri Georgij in confinio Sancti Cassiani »presentibus testibus Magistro Johanne et Anthonio quondam Petri rogati . . . .

»(Sez. Not. Zanetto Bonetti 1498—99. — Cancelleria Inferior B.ª 29, a c.ᵉ 49. »fasc.º II.)«

»In Christi nomine Amen — Anno nativitatis ejusdem 1501. indictione quinta »die vero 24 mensis novembris. Iohannes dictus Zanetus filius ser Andree de Milesis »del Roncho . . . . . .

»Venetiis actum in apotecha *magistri Georgij pictoris* quondam magistri Bernardi »de *Bonetis* presentibus testibus . . . . . .

»(Sez. Not. Zanetto Bonetti, 1501, Cancelleria Inferiore B.ª 29 fasc.º VIII — 2.)«

»1506, 24 junij. . . Testam. Aloysii filatolii q.ᵐ Petri Guarini del Buscho.

»Tⁱˢ: Magistro *Georgio pictore quondam magistri Bernardi de Bonetis* . . . . . .

»(Sez. Not. Nod. Zanetto Bonetti — Cancelleria Inferiore Protocollo XII c.ᵉ 74 »t.º B.ª 29.)«

»1506, 21 Febbraio

»Commissione . . . . — Test.: — Magistro *Georgio pictore* quondam magistri »Bernardi de Bonetis.

»(Sez. Not. Nod. Zanetto Bonetti. Protocollo XII c.ᵉ 4. Cancelleria Inferiore B.ª 29.)«

Am 15. August 1526 vermacht Domenicus de Bonetis einem *Francesco depentor da Bergamo* ein Legat; wahrscheinlich meint er damit seinen Verwandten, den oben genannten Francesco Bonetti (Sez. Not. Test. Calegari Martin B.ª 253. N.º 11).

Von Miragolo, Costa und Cornalta, Ortschaften, welche nicht weit von Serinalta, von Palmas Geburtsort gelegen sind, stammt die Künstlerfamilie *Grigi*, zu der als hervorragendster Repräsentant der berühmte Baumeister Gulielmo Bergamasco gehört.

Die Maler nennen sich manchmal de Grigis, manchmal de Girardis; es kommen auch Glasbläser und Glasmaler mit diesem Namen vor. Am übersichtlichsten ist es, wenn wir sie in einem Stammbaum zusammenstellen.

Antonio, 1529 schon tot.

Piero pittore 1545.	Giovanni pittore 1529.	Francesco pittore in Antonia test. 1536. 1528—1558.	Anselmo tagliapietra 1534 schon tot. Antonio pittore 1554 und 1558.

»1529, 28 aprilis — ser *Johannes q.^{m} ser Antonii pictor* de Gerardis a Costa.
»(Diotisalvi Benzon R.^{o} 353. c.^{e} 230.)

»Quietatio ser *Francisci* q.^{m} Ser *Antonii de Gerardis pictoris.*

»Die VI Julij 1534.

»Covam me notario publico et testibus infrascriptis constitutus magister *Franciscus* »quondam ser Antonij de Gerardis pictor, in confinio Sancte Marie matris Domini suo »et heredum suorum ex una, et *Antonius pictor ipsius ser Francisci nepos* ex . . . . . »magistro *Anselmo lapicida fratre suo* ex parte altera in XIX.^{mo} sue etatis anno ut dixit »constare, ex parte altera exposuerunt quod cum ipse magister Franciscus ab annis »XVI citra ipsum Antonium nepotem suum penes se tenuerit, illum adotaverit, ve»stiverit et gubernaverit uti filium, et nepotem . . . . et cum illis artibus pictoris »et cum a certo tempore citra ipse Anthonius se habuerit in se exercere dictam artem. »Et ne inter se ipsa exponentur aliquid ratione . . . . etiam salarij petere possit ». . . . sese molestare . . . .

»(Sez. Not. Atti Benzon Diotisalvi R.^{o} 355 c.^{e} 79.)«

»1536, 24 junii — Testam. . . . .

». . . . . . . Io Antonia fia del quondam magistro Boneto murer et consorte al »presente de magistro *Francesco de Antonio de Miraguel depentor* de la contra de »Santa Maria Mater Domini . . . .

». . . . . . . Faso mio solo Commissario et executor de questo mio Testamento »el sopradetto *magistro Francesco mio marido* . . . .

»Testes — Io Juan Maria Sertoro fo de ser Zuan Piero de Castel Erone testi»monio pregado et zurado scrissi.

»Io Antonio de Zambon del Travuaia de Gazaniga marangon testimonio pregado »et zurado scrissi.

»Testes — ser Joannis Maria sutor ibi vicinus, quondam Joannis Petri de »Castellione, et ser Antonius del Travaia de Gazaniga marangonus rogati et jurati.

»(A tergo). 1536. Testamentum domine Antonie uxoris magistri Francisci de »Antonio pictoris.

»(Sez. Not. Testamenti — Nod. Benzon Diotisalvi — B.^{e} 95. n.º 43.)«

»Dos dominae Laurae uxoris ser *Antonij pictoris* q.^{m} *ser Salvi de Gerardis.*

»1537, die XIX mensis Julij — Rivoalti.

»Plenam et irrevocabilem finis quietationis et perpetue securitatis cartam rogavit »et rogat cum suis heredibus per presens instrumentum ser *Antonius* q.^{m} ser *Salvi*

»*de Girardis de Miraculo pictor* in confinio Sanctae Mariae Matris Domini honeste »Domine laure filie q.m ser Vincentij q.m ser Bernardini tinctoris de Zonio uxori sue »legitime desponsata . . . .

»(Sez. Not. Atti Benzon Diotisalvi. R.o 356 c.e 78.)«

»Die XXVI mensis februarii 1541 in confinio Sancte Marie Matris Domini in »apotheca magistri *Francisci de Grigis* pictoris — Cessio ser Johannis q.m ser Laurentii »Orseti bergomensis . . . .

»testis — ser *Antonius de Grigis* q.m *ser Salvi de Miraculo pictor* in dicta »apotheca ecc.

»(Sez. Not. Atti Benzon Diotisalvi B.a 356 bis c.e 13 t.o fasc.o III.)«

Andere Notizen Diotisalvi Benzon. B. 353. c.e 24. — B. 355 bis c.e 24, 148, — B.a 354 c.e 332; — B. 356. c.e 30 e 33; — B. 360. c.e 125; — B. 361. c.e 124. — Testam. B. 95 c.e 92. — Daniel Giordan. B.a 504. c.e 181. — Benedetto Solian atti B. 11865 — Pellestrina Agostino B. 10645 c.e 650.

»Emptio ser Petri pictoris quondem ser Antonij de Girardis bergomensis.

»1545 — Die XXII mensis aprilis.

»Ser Vivianus quondam ser Jacobi de Berlendis alias ab oleo . . . . vendidit ». . . . . ser *Petro* et *Francisco* pictori fratribus filijs quondam ser Antonij de »Girardis de Miraculo . . . . . . petias duas terrarum.

»(Sez.e Not. Atti Benzon Diotisalvi R.o 361 c. 124.)

Einer anderen Linie der Grigis gehört Giovanni Squarzina an, welcher aus Cornolta stammt.

»1558, die XXII mensis Aprilis in domo habitationis mei notarii infrascripti.

»Comissio ser *Joannis Squarzina de Grigis de Cornolta pictoris.*

»Ser Joannes filius ser Antonii Squarcina de Grigis de Cornolta, diocesis Ber»gomensis pictor in confinio Sancti Cassiani . . . . constituit in suum . . . . »procuratorem prefatum ser Antonium patrem suum . . . . . . ad petendum et exigen»dum a magistro *Fransisco de Gerardis* de . . . . . d.o pictore quicquis ipse constituens »ab eo habere debet . . . .

»(Sez. Not. Atti Benzon Diotisalvi B.a 372. fasc.o ultimo c.e 202 t.o.)«

Der Stammsitz der Familie Zanchi war Grumello im Brembothal, welches daher Grumello dei Zanchi hiefs; nicht weit davon liegt auch Poscante, der Stammsitz der Licinio. Wahrscheinlich von letzterem Ort stammt Betinus dei Zanchi.

»Die XII mensis Augusti 1526 ad Cancellum. Emptio ser Pellegrini vitrearij q.m »Ioannis de Liciniis bergomensis. — Honorabilis vir ser Zanetus Navita q.m ser Marini »de Algarotis a Rippa de Postcantu agri bergomensis . . . . . . vendidit . . . . . . dis»creto viro ser Pelegrino q.m Iohannis a Rippa de Liciniis vitrearius . . . . . . de Post»cantu infrascriptas perias terre ecc.

»*Testes.* — ser Bartholomeus q.m Iohannis de Martino de Liciniis vitrearius de »Postcantu, et ser Bernardinus q.m Thadei Peza de Liciniis, et ser Simon pelizarius »q.m Iohannis de Zanchis de Postcantu, et ser *Betinus ser Antonii Betini de Zanchis* »*pictor.*

»(Sez. Not. Atti Benzon Diotisalvi B.a 353. c.e 78 t.o del fasc.o II.)«

Andere Zanchi sind von Alzano, dem wohlhabenden Ort am Serio, in dessen prächtiger Kirche man die Altartafel Lorenzo Lottos, die Steinigung S. Stefano, bewundert.

»1528, 17 augusti = Testis: ser Franciscus pictor quondam Comini de Alzano (Dioti-»salvi Benzon R. 353, c.e 172).

»1529, 27 aprilis — Testis: ser *Franciscus* quondam ser *Comini de Alzano de Zanchis-»pictor* (Ibid. c.e 230).

»Dos D.e Ioanne uxoris ser *Francisci de Zanchis pictoris quondam ser Comini.*

»1533 — die 31 mensis Martiis.

»Ser *Franciscus* q.m *ser Comini de Zanchis pictor* ad presens habitans in confinio »Sancti Simeonis prophete sponte cum suis heredibus plenam finis et quietationis cartam »rogavit cum suis heredibus honeste juveni Ioanne uxori sue legitime . . . . . .

». . . . . . Testes: Ser Christophorus q.m ser Michaelis Pizigella. —

»Ser Franciscus de Benedicto a Serico ibi vicinis.

»(Sez. Not. Atti Benzon Diotisalvi — R.o 354. c.e 14.)«

Also im Jahre 1533 heiratete Francesco. Sein Vater Comin hatte einen Sohn Betinus; von diesem stammt ein anderer Maler Zuane.

»1525, 23 octobris — Testam. . . . . . .

». . . . . . Ego Helena filia quondam magnifici Domini Damiani Mauro uxor ad pre-»sens magnifici domini Victoris Barbadico de contracta Sancti Barnabe . . . . . .

»Tes: Io *Zuanne depentor* fo fiolo de ser *Betin* de *Guain* de Charia foi testi-»monio zurado et pregado.

»Io *Ieronimo depentor* condam magistro *Toma* de Novara fo testimonio zurado »et pregado.

»(Sez. Not. Nod. Nadal Alvise — Test.o 105 B.a n.o 740.)«

Später hören wir noch von einem Polo Zanchi, der von 1584—1593 in den Büchern der Malerschule erwähnt wird; er war Portraitmaler.

»1576, adì 8 marzo — Testam. . . . . .

». . . . . . Io *Elena Paruta* nezza per la mogier de messer Nicolò de Freschi, et mogier »de messer *Paulo di Zanchi (pictoris)* . . . . .

»Tes: Io Traian Navon libraro del quondam Joan Maria fui testimonio pregado »et ho sotoscrito.

»Io Michele Guglielmo figlio fo di messer Isepo stampador fui testimonio pre-»gado et ho sotoscritto.

»(Sez. Not. Test.o Atti Baldigara Benedetto B.a 70 Testti chiusi n.o 9)«

Der Zanchi aber, von dem man in einigen Kirchen Venedigs noch Bilder sieht, lebte im XVIII. Jahrhundert.

Zu der Familie der Zanchi gehörten auch folgende Maler, die in S. Maria Formosa wohnten. In dieser Pfarrei befand sich die Cassellaria, das Zentrum der Cassonetischler; wahrscheinlich waren diese beiden Zanchi Cassonemaler.

»1536, ser *Betin di Zanchi depentor* a Santa Maria Formosa (Sc. Grande S. Marco Reg. »in Mariegola 1480—1549 a la disciplina c.e 29).

»1539, 16 novembris — *Betin depentor* — Denari dispensati dal Guardian Grando »(Ibidem Reg. 19 Notatorio c.e 25 t.o).«

Auf einem Autograph schreibt sich Betin ohne sediglia: *canchi* anstatt *çanchi.*

»1541, 8 Julij — testis — Io *Betin depentor di Canchi* bergamasco habito in con-»trata de Santa Maria Formosa (Sez. Not. Schinelli Alvise B. 886. c.e 558).«

Ebenso schreibt er sich am 20. November desselben Jahres (Antonio Marsilio B. 1211 c.e 777, und Gio: Maria Cavaneis B. 218 c.e 279).

Er mufs nicht viel verdient haben, denn er bekommt wieder Unterstützung von der Scuola S. Marco.

»1543, 23 decembris: — *Betin depentor* — Dispensa per li Commissari di Bozza »(Sc. gr. S. Marco R. 19. Notario c.e 113 t.o).«

Im Jahre 1559 ist er schon tot, und der Sohn setzt das Geschäft fort:

»1559, 29 junii — Testis: Io *Francesco* quondam magistro Betin *depentor di Canchi* »(*sic*) de la contrà di Santa Maria Formosa (Formento Giacomo B. 412. c.e 204).«

Von Calcinate stammte Deffendente di Federigo, er hat öfter die Wohnung gewechselt:

»1543, 9 maii — Testis. — *Deffendius pictor* quondam ser *Fedrici bergomensis* Sancti »Jacobi de Luprio (S. Giacomo dall' orio).
»(Vettor Maffei, R. 8089. c.e 59.)

»1543, 23 augusti — (Pellestrina Agostin R.o 10638 c.e 209.)

»1545, 3 augusti — (Ibid. R. 10640 c.e 3 t.o.)

»1546, marzo 16 — Testis: *Defendius* q.m Federici de Calcinate Bergomi pictor.
»(Maffei Vettore R. 8092. c.e 59 t.o.)

»1547, 10 octobris — Domina Magdalena uxor magistri *Defendi pictoris* in confinio »Sancti Cassiani.
»(Diotisalvi Benzon R. 363, c.e 302.)

»28 novembris — Magister *Defendius Bergomensis pictor* (Maffei Vettore R. 8095 »c.e 353 t.o.)

»1550, 9 octobris — Testis: *Defendius* quondam ser *Fedcrici pictor* de confinio Sancti Luce. (Vettor Maffei R. 8097, c.e 446 t.o.)

»1556(7), 25 januarij ditto (Gio. Lorenzo Zorzi R. 1085 c.e 453.)«

»1543, 17 novembris — Testam. . . . . . Bernardinus de Bellotti fu de ser Bar»tholomeo bergamasco . . . . . .

». . . . . . Item lasso a *Melchior quondam Donado de Galoni depentor* ducati »diese . . . . . .

»(Sez. Not. Atti Gio: Giacomo de Raspis B. 835 n.o 50.)«

»1548(9), 6 februarii — . . . . . . Honesta mulier donna Genevra filia quondam »ser Sebastiani finatoris auri, et uxor magistri *Melchioris de Galonibus pictoris* de »confinio Sancti Geminiani constituit procuratores . . . . . .

»(Sez. Not. Atti Vettor Maffei. B. 8094. c.e 41.)«

Da der Galoni in Gemeinschaft mit Bergamasken bei zwei verschiedenen bergamaskischen Notaren erwähnt wird, so dürfte er auch ein Landsmann derselben gewesen sein, dafs er aber auch in Gemeinschaft mit Deffendente di Federigo eine Hausfassade der Donna Maria Caravello mit Inschriften und Banderollen (brevi) versehen hat, spricht noch mehr dafür.

»1550, 17 aprilis.

»Ser *Melchior pictor* testis . . . . dixit . . . . depenzeva la casa in che hora ma»donna Maria era, hora non li era et che lei li ordeno che lui facesse alcuni brievi »con lettere nella supra dicta casa . . .

»Die dictu Magister *Defendi pictor* habitans in platea Sancti Marci . . . . dixit ». . . . insieme con Mistro *Marchio* depenzerano . . . . alguni brievi . . . .

»(Magist. del Proprio — Testimoni e Testific. 1550. R. 24 c.e 7.)«

Von Desenzano am Serio mufs es eine Malerfamilie gegeben haben, denn wir haben den *Franciscus quondam ser Bernardini de Depentoribus* de Desenzano miles (Sez. Not. Zambelli Giacomo B. 1101. c.e 99.)

Von dem nahen Comenduno war Gerardo de Carinis:

»Quietatio ser Gerardi pictoris q.m Vanini de Carinis.

»1534, die 22 januarij.

»Ser Joannes Franciscus de Grigis q.m ser Gratioli sponte rogavit cartam finis et »securitatis ser *Gerardo* quondam *Vanini de Carinis* de Comenduno pictori licet ab- »senti . . . . . .

»Ser Franciscus de Busis filius ser Joannis de Marino.

»(Sez. Not. Atti Benzon Diotisalvi Reg.o 355. c.e 148.)«

Von Albino im Seriothal stammt Martino di Giovanni di Cararia, dessen Schicksale wir dreifsig Jahre hindurch verfolgen können:

»1529, 11 martii — Test.o — Catherina filia q.m ser Francisci tascarii et uxor ser Marci »Antonii de Ternis de confinio Sancti Apollinaris . . . . . .

»Tis: Io *Martin depentor de q.m Zuane.*

»(Sez. Not. Atti Zambelli Giacomo. Busta 1101. n.o 62.)«

»1533, 26 Maii.

»Testis: ser *Martinus quondam ser Ioannis di Antonio de Cararia pictor.*

»(Sez. Not. Atti Diotisalvi Benzon Reg. 354. c.e 35 t.o.)«

»1534, 14 decembris.

»Commissio magistri *Martini quondam ser Ioannis de Albino pictoris.*

»(Sez. Not. Atti Diotisalvi Benzon. Reg. 355 c.e 40.)«

»1541, 19 novembre.

»Testis: *Martin* quondam *Zuanne depentor.* (Testamento di Candiana fiola de »Piero Querini.

»(Sez. Not. Atti Francesco Brocheto, B.a 42 n.o 139.)«

»1542, 25 octobris. Testam. . . . . .

». . . Lasso a Helena e Chiaretta fiole de magistro *Martin depentor* ecc. (Testa- »mento di Lucieta fia de m.o Zuane Gaffaro.)

»(Sez. Not. Atti Calvi (de) Angelo B.a 306 n.o 240.)«

»Commissio ser Ioannis Antonij q.m ser Alexandri Gobbi de Senioribus.

»1545, die 9 mensis Iulij . . . . . .

». . . Testis: Ser *Martinus* q.m ser *Johannes de Cararia pictor* in confinio Sancti »Apollinaris . . . . . .

»(Sez. Not. Atti Benzon Diotisalvi R.o 361. c.e 189.)«

»1545, 12 januarii —

»Testis: Io *Martin* q.m *Zuane depentor* in contrá di S. Silvestro. (Testamento »Marine relicta magistri Ioannis francisci Glaveno.)

»(Sez. Not. Testamenti in atti Rampano Michele B.a 930. n.o 450.)«

»1548, 20 octobris. — Testam. . . . . .

»Io Chiara fiola de magistro *Martin depentor*, et moglier de m.º Antonio Maria »dalle Lame, Contrada de San Zulian . . . . . .

»(Sez. Not. Testamenti in atti Renio Pietro, B.ª 844 n.º 94.)«

»1550, 10 maggio.

»Assegno dotale fatto dalla Nob. Donna Maria Donà alla propria figlia Pisana.

»*Testis.* — Ser *Martinus pictor.* q.m ser *Iohannis* in confinio Sancti Silvestri.

»(Sez. Not. Atti Schinelli Alvise. Reg. 11861. c.e 84.)«

»1550, 22 settembre.

»Donatione magistri *Martini* quondam ser *Iohannis de Albino pictoris.*

»(Sez. Not. Atti Diotisalvi Benzon. Reg. 366. c.e 190 t.º.)«

»1559, 17 agosto.

»Fidejussor ser Aloissus de Niber . . . . . . Come magistro *Martin* q.m ser *Zuane* »*da Bergamo* al presente *depentor* in Venetia in contra de San Silvestro marida una »sua fiola d. Chiara a magistro Antonio Maria q.m Baptista de Antonio dalle Lime in »San Zulian in Spadaria.

»(Sez. Not. Atti Tranquillo Bevilacqua Busta 2544.)«

Von Torre Boldone stammte ein Maler namens Guerinus Gripponi:

»1549, 9 decembris.

»Emptio D. Joannis petri Bocij de Picenis — ser Hieronimus quondam magistri »*Guerini pictoris de Gripponibus* de contrata Turris Boldorum vicine Sancti Laurentii »Bergami . . . . . .

»(Sez. Not. Atti Diotisalvi Benzon Reg. 365 c.e 417 tergo.)«

Von Olera, in dessen Kirche sich eine prächtige Ancona von der Hand Giovanni Battista Cimas befindet, stammt der Maler *Giovanni del fu Antonio Zanetti.*

»1534, 27 julij (Diotisalvi Benzon R. 355. c.e 86. R. 355 bis c.e 65).«

Von Olmo, das hoch am Anfang des Brembothales gelegen ist, stammt Matheus de Mascaronibus.

»1535, 21 julii. — Testamento di Guarin Maffio. . . . . . Io *Matio depentor fo* »*de ser Raffael* da l' Ulmo . . . . . .

»(Sez. Not. Atti Licinio Nicolò. Busta 577. n.º 162.)

»Quietatio magistri Mathei pictoris q.m ser Raphaelis de Mascaronibus bergo»mensis.

»Die 21 mensis Maij 1538.

»Quia novissime in testium meique notarij publici infrascriptorum presentia ma»gister *Matheus pictor* q.m ser Raphaelis de *Mascaronibus* de l' Ulmo ubi gubernator »alias datus et deputatus per M. regimen Civitatis Tarvisij bonorum quondam ser »Bartholomei de Dumino de la Palera vallis . . . . . .

»*Testes:* Dominus Ioannes Baptista de Graciesis quondam domini Philippi va»rotarius — Magister *Joannes* quondam ser *Antonij* velutarij parmensis *pictor.* — Ser

»*Aloysius* eius ser Ioannis *frater pictor.* — Ser Martinus quondam ser Antonij de Marco »de Valle Ulmi.

»(Sez.e Not.e Atti Benzon Diotisalvi B. 356. c.e 50.)«

Der als Zeuge unterschriebene Maler Aloysius di Antonio parmense war ein Madonnenmaler; wir haben sein Testament vom Jahre 1585.

»1540, 17 martii. Testamentum Gasparis quondam Petri dastor.

». . . . . . Io *Matio de Rafael depentor.*

»(Sez. Not. Atti Pilloto Vincenzo B.a 772. n.o 212.)

»1542, 11 octobris. Testamento di Maria relicta magistri Gutrini de Mapheis.

»Tis: . . . . . . Io *Matio depentor fo de ser Rafael.*

»(Sez. Not. Calvi (de) Angelo — B.a 307 n.o 260.)

»1546(7), 21 Januarij.

»*Ser Matheus pictor quondam ser Raphaelis bergomensis* in confinio Sanctissimi »Salvatoris in Calli aquarum . . . juravit . . .

»(Magist. del Proprio Lettere. Reg. 21. c.te 100.)«

Jedenfalls von Curnasco stammte Iacobo di Francesco; als sein Zeuge fungiert ein Maler Petrus, Sohn des Leinenhändlers Bernardino di Bernardino:

»Dos dominae Christinae uxoris domini Iacobi de Curnasco pictoris q.m ser Francisci.

»1537, die 18 mensis septembris.

»Plenam et irrevocabilem finis quietationis, et perpetue securitatis cartam rogavit »et rogat cum suis heredibus per presens instrumentum discretus juvenis Dominus »*Iacobus de Cugnasco* q.m ser Francisci *pictor* ad presens habitator in confinio Sancti »Luce honeste domine Cristine filie ser Bernardini Cristino a duabus ensibus mercatoris »vinarij . . . . . .

». . . . . . Testes: Ex. doctor dominus Ioannes Petrus Iordano q.m Domini »Jordani cansidicus — Ser *Petrus* filius ser Bernardini de Bernardino linaroli *pictor* »habitans apud Sanctam Mariam Majorem in domibus divi Rochi.

»(Sez. Not. Atti Benzon Diotisalvi. R.o 356. c.e 83 t.o.)«

»1538, 17 aprilis . . . . . .

»Quietatio ser Maffei aurificis. — Honesta D.a Christina filia ser Bernardini a »duobus ensibus mercatoris vinarij ad presens uxor desponsata in secundo matrimonio »ser *Jacobi* quondam ser *Francisci Cognasci pictoris* de confinio Sancti Cassiani . . . . .

»(Sez. Not. Atti Benzon Diotisalvi Reg. 356. c.e 35.)«

Von Lecco stammte Bernardino Longhi, Sohn des Camillo. Ein Maler Pietro di Bernardino Longhi war 1582 Mitglied der Malerschule, Schüler Paulo Veroneses und führte mehrere kleine Abteilungen der Decke der Sala del Maggior Consiglio im Dogenpalast aus. Vermutlich war dieser Pietro ein Sohn unseres Bernardino:

»1554, die XVII mensis maii.

»Comissio D.e Laure relicte q.m ser Philippi de Scolaribus . . . . . . preserti- »bus . . . . . . et ser *Bernardino de Longis* de Leuco q.m ser Camilli *pictore* . . . . .

»(Sez. Not. Atti Benzon Diotisalvi B.a 369. c.e 140 t.o.)«

»Sententia arbitraria pro Bernardino de Longis pictore.

»In Christi nomine amen. Nos Martinus a Turcho, Sanctus de Joanne, et Geor- »gius Rosa tertius collega, arbitri, arbitratores, amicabiles compositores et Judices com- »promissarii ellecti, et assumpti per et inter ser Lucam Balarinum alias merzarium »quondam Sebastiani de pelizolibus ex una, et ser *Bernardinum de Longis pictorem* »apud campum Ecclesie Sancti Salvatoris ex parte altera . . . . . .

»(Sez. Not. Atti Benzon Diotisalvi R.° 368. c.e 173 t.°.)«

»1530, 19 Iulii — Testam. . . . . . Ioannis Balbi. —

»Testis: Io *Zuan Maria depentor* quondam Antonio Rota da Bergamo.

»(Sez. Not. Atti Daniele Giordan. B.a 505. c.e 305.)«

Die Rotas waren eine bergamaskische Familie, die nach Venedig übersiedelte; im XVI. Jahrhundert waren sie so reich geworden, dafs sie den Adel kaufen konnten. Eine prachtvolle Schüssel alla damaschina mit ihrem Wappen befindet sich im Victoria and Albert Museum in South Kensington.

Ein Stefano di Cristoforo dal Re wird einigemal erwähnt:

»1507, 17 februarii: Testam. . . . . .

»Testimonio: lo *Stefano* fo de *Christofano* da Bergamo *depentor* de la contra de San »Paternian. (Testam. Blancha olim filia q.m magnifici d. Aloysii Georgio q.m Mag.ci »D.i Benedicti de confinio S.ti Moysi . . . . . .

»(Sez. Not. Nod. Trina Gregorio. B.a 958. n.° 126.)«

»1521, 29 julij. Testam. . . . . .

». . . Ego Aloysius Frumento quondam domini Nicolai de confinio omnium Sanc- »torum . . . . . .

». . . Io *Stefano* de ser Christoforo del Re da *Bergamo depentor* . . . . . .

»(Sez. Not. Zanchi Gio. Antonio B.a 244. Test.° n.° 3.)«

»1526, 8 septembris. Testam. . . . . .

». . . . Mi *Stefano* fo de Christofano *depentor* — (Testamento di Elena figlia del q.m »Luigi Corner).

»(Sez. Not. Nod. Grigis (de) Barone fu Bartolomeo. B.a n.° 542. n.° 188.)«

Der Anonymus des Morelli erwähnt einigemal Möbel, die von Stefano, dem Schüler Tizians gemalt gewesen wären. Ein Maler mit dem Vornamen Stefano kommt aufser Stefano Cernotto sonst in den Akten nicht vor, Stefano von Calcar war auch ein Schüler Tizians, aber doch vorwiegend Portraitmaler, so dafs er als Möbelmaler nicht in Betracht käme. Da nun die Bergamasken öfter als Cassonemaler erwähnt werden, so möchte Stefano dal Re vielleicht der gesuchte Tizianschüler sein.

Zu einer bergamaskischen Familie gehörte auch der Maler Francesco de Raspis, ein Verwandter von ihm, Gio. Giacomo de Raspis war Notar in Venedig, und hatte viele Bergamasken als Kunden:

»1499, 10 Septembris. — Testam. . . . . .

». . . Ego Marina filia q.m domini Danielis de Priolis olim scribe in fontico theutoni- »corum et uxor domini Joannis Regini . . . . . .

»Io *Manfreo* condam *Pero depentor* a San Marzilian testimonio scrissi . . . . . .

»(Sez. Not. Test. Nod. Gerolamo de Bossis B.a 50 prot.° c.e 35.)«

»1526(7), 13 Februarii Testam. . . . . .

»Ego Helisabeth filia quondam Marci di Maphei Delphino de confinio Sancti »Thome Venetiarum . . . . . . Testes. — ser *Manfredus de Raspis quondam ser Petri »pictor* in contra Sanctorum Apostolorum.

»(Sez. Not. Atti Canal Girolamo, — Testamento in protocollo a c.e 156. »B.a 192.)«

»1540(1), 31 Januarii. — Testam. . . . . .

». . . Io *Manfredo quondam ser Piero de Raspi* de la contra di Santa Margherita . . . . . .

». . . Iustituisco mia herede residuaria et sola commissaria D. perina di Raspi mia »cara sorella . . . . . .

»Tes: Io pre Hieronimo Zuchoniano fui presente testimonio jurato et pregato sotto scrissi.

»Io ieronimo Trevisi fui pregato del dito magistro Manfre et fui testimonio di »quanto di sopra scrito et jurato.

»(Sez. Not. Nod. Calor de Angelo Busta 307. n.o 250.)«

Ein kleines Malerchen, aber von Alessandro Oliverio verschieden, war Alessandro da Bergamo. Das Inventar seines Hausgerätes hat sich erhalten, von welchem wir bei einer anderen Gelegenheit zu sprechen haben:

»Die 13 augusti 1529.

»Domina Agnesina relicta magistri *Alexandri pictoris* bergomensis postquam comprobavit de sua dota et repromissa cum sua vadimonij cartha facta sub die 12 instantis »presentavit legi bona infrascripta videlicet . . . . . .

»(Archivio di Stato. Proprio, Mobili R. 3. c.e 88.)«

Zuan Antonio Ponzoni da Malpasso ist Madonnenmaler; diese Bezeichnung kommt oft vor. Die Venezianer hatten nach Art der orthodoxen Griechen in jedem Zimmer ein Madonnenbild, welches oft tabernakelartig aufgestellt und mit Kerzen und Hängelampen versehen war. Für gewöhnlich wurde es mit einem schönen seidenen oder gedruckten leinenen Vorhang bedeckt gehalten. Es wurden sehr häufig griechische Madonnenbilder zu diesem Zweck verwendet, importierte sowohl wie solche, die von griechischen, in Venedig ansässigen, Malern gefertigt worden waren. Unser Zuan Antonio ist wahrscheinlich einer von diesen Malern, die fabrikmäfsig immer die gleiche Madonna Bellinis kopiert haben, da die Nachfrage nach solchen Madonnen sehr grofs gewesen sein mufs:

»1543, 21 octobris. Testam. . . . . . .

». . . Io Guglielmo de Antonio de Marconi de Pulzini de Sambuxada fariner a Rialto, »al presente de la contrada de San Lio . . . . . .

». . . Tes: Io *Zan Antonio* quondam ser *Marti di Ponzoni de Malpaso depentor* testi»monio pregado et zurado scrise.

»Io Zuan Francesco quondam Graziol de' Grigis de Miracul fariner testimonio »pregado et zurado scrisse.

»(Sez. Not. Nod. Benzon Diotisalvi B.e 96. c.e 252.)«

»1562, 22 julii. Testam. . . . . . .

»Io *Zuan Antonio* quondam ser Martino da *Malpasso* bergamasco *depentor* »della contrada di San Proculo, sano per gratia di Dio della mente del intelletto et »anche del corpo . . . . . .

». . . Lasso mei commissarij la mia carissima madre et la mia diletta consorte, et »messer Zuane gastaldo in cecha mio clarissimo amico . . . . . .

»*Io Zanantonio de Mal passo pittor* havendo fatto el mio testamento per man »de Hieronimo Partho nodaro di Venetia sotto a di 22 luio 1562, essendo per gratia »di Dio sano della mente et intelletto et ancho del corpo sono andato a trovar lo »preditto Nodaro, et lo pregato per via di codicillo reguli quanto è il mio voler . . . . . .

»(A tergo) — Die 22 Julij 1562.

»Testamentum ser Ioannjs Antonij de Mal passo pictoris a la contrada Sancti Proculi.

»(Sez. not. Test. Nodaro Hieronimo Parto B.ª 780. n.º 392.)«

»1571, 31 decembris. Testam. . . . . . .

». . . . . . Io Sebastian Spiriti quondam miter Antonio di Montesanto habitante in »Venetia nella contrada di Santa Trinita . . . . . .

»Tes: Io *Zanantonio* quondam *Marti dale madone* a San Procolo fui testimonio »zurado e pregado.

»Io Domenego quondam Nicolò linariol abita in contra de San Provollo fui »testimonio zurado et pregado.

»Testes jurati et rogati.

»ser *Joannes Antonius quondam ser Martini dalle madonne et* ser Dominicus »quondam ser Nicolai Linarolus ambo de confinio Sancti Proculi.

»(Sez. Not. Giovanni Savina B.ª 851 protocollo.)«

Im Jahre 1589 war er schon tot, wie wir aus dem Testament der Witwe ersehen.

1589, 30 septembris. Testam. . . . . . .

». . . Io *Agnesina* relicta del quondam messer *Zuan Antonio pittor delle Madonne,* »della contrà de San Provolo . . . . . .

». . . Lasso ducati dui per elemosina alla Chiesa de San *Zuane novo per far la »pala dell' altar grando* . . . . . .

». . . Lasso a *Giacometto* fio del detto messer Thomaso, dovendosi dar ducati due »per una volta a *Agnolo garzon da botega* . . . . . .

»Tes: Io Gio Riecher del quondam Giovanni Riecher gioeiliero fiamengo fui testi»monio jurato et pregato.

»Io Gustin di Grassari fui de messer Gasparo fui testimonio jurato et pregato.

»Ego Ioannes Figolinus Venetiarum notarius rogatus subscripsi.

»(A tergo) — 1589 die 30 septembris.

»Testamentum Domine Agnesine relicte ser Ioannis Antonii pictoris a Domi»nabus, de quo rogatus fui ego Ioannes Figolinus Venetiarum notarius.

»Die quarto mensis octobris viso cadavere et intimata lege et terminationibus »officiis super aquis domino Thome commissario.

»(Sez. Not. atti Figolini Giovanni B.ª 439. n.º 110.)«

Einen ähnlichen Namen haben die Pizoni aus Sedrina, von denen wir zwei Vertreter der Malkunst kennen:

»1529, die 15 Iunij in confinio Sancti Silvestri in domo habitationis infrascripti »testatoris . . . . de K.ª Lauredano.

»Testamentum ser *Marci pictoris* q.ᵐ *Petri de Pisonibus* . . . . . .

»Ser *Marcus q.m Petri de Gatis de Pisonibus pictor de* confinio predicto . . . . .
». . . . fecit suos commissarios D. Bartholomeam uxorem suam dilectam, ser Variscum »compatrem suum de Villa Zeminis et ser *Salvatorem de Simone pictorem* . . . . . .
»Testes: Ser *Salvator q.m Simonis pictor de Baionibus vallis Tegetis* . . . . . .

»(Sez. Not. Atti Benzon Diotisalvi B.a 353. c.e 252 t.o fasc.o II.)«

Ein anderer heifst Natalinus; er vereinigt das Gewerbe eines Malers mit dem eines Stickers, eine Kombination, die in Venedig nicht ungewöhnlich war.

»1542, primo decembris.

». . . Io *Nadalin* condam *Alberto* di *Pizoni depentor* sta in Campo Ruxolo a quanto »sopraschrito.

»(Sez. Not. Miscellanea Notai diversi — Ricevute testamenti B.a 62.)«

»1543, 31 martii.

»Procura ser Iacobi Vladios —
»Testis. — Magister *Natalinus pictor* habitator in confinio Sancti Geminiani.

»(Sez. Not. Atti Not. Marcantonio Cavanis Reg. 3247.)«

1548, 15 Novembre — Convenzione fra Leonardo di Ca Pesaro ed Aurelio di Mezzi de Menis . . .

Tis: *Natalinus de Pizzonibus* quondam ser Alberti *recamator* de contrata Sti Jeminiani (Sez. Not. Atti Pellestrina Agistino R.o 10643 c.te 281.to).

»1550, 26 novembre.

»Procura — Presbiter franciscus de Pizonibus constituit ser *Natalinum de Pizo-* »*nibus pictorem* suum procuratorem . . . . . .

»(Sez. Not. — Atti Not. Marcantonio de Cavagnis. Reg. 3254 a c.e 372 tergo.)«

Marco di Pietro Pizoni erwähnt in seinem Testament den Maler Salvator; von ihm haben wir viele Notizen.

»1528, 19 maij. — Testis: Io *Salvador depentor.*

»(Gio. Maria Cavagnis B. 218 c.e 200.)

»1529, 15 giugno Testam. — S. Marcus q.m Petri de Gattis de Pisonibus pictor.
»— . . . . . Commissario Salvatore de Simone pictore (Diotisalvi Benzon. Protocollo »piccolo n.o 55 rosso B.a 97.)«

Aus dem Jahre 1540 haben wir ein Testament:

»1540, 3 aprilis. Testam. . . . . .

». . . Ego *Salvator Simonis pictor* de confinio s.i Pauli . . . . . .

»Item lasso a *Zampiero* fo fiol de magistro *Marco da Villa Delmen olim depentor* »scudi do . . . . . El residuo . . . . . . lasso a ser *Domenego depentor* mio carissimo »fradello . . . . . .

». . . Tes: Io Piero Desimo mazzero in chontta a de S. Polo testimonio chamato »schrisi.

»Io Mafio de Bersana zavater in contra de San Polo testimonio chiamato scrisi.

»(A tergo.)

»Testamentum ser Salvatoris Simonis pictoris de confinio s.i Pauli.

»1540, 3 aprilis.

»(Sez. Not. Test. Nod. Schinelli Alvise B.a 886 n.o 340.)«

Im Jahre 1552 macht Salvador noch ein Testament:

»1552, die 13 mensis augusti:

». . . Io *Salvador quondam ser Simon depentor del* confin de S. Paulo di Venetia »sano . . . . come parera a mj commissario qual instituisco et esser voglio »D. Gratiosa mia cugnada . . . . Lasso herede universal de tuto il mio il diletto »Alvixe suo fiol et mio nipote . . . . . .

»Tes: Io Zuanne Fosco de Francesco Fasina testamonio zurado et pregado.

»Io Marcho barbiero padoan fui testimonio zura et prega.

»(Sez. Not. Atti Nod. Vincenzo Pilotto B. 772 n.o 413.)«

Aus diesen ersehen wir, dafs er einen Bruder Domenico hatte, der auch Maler war:

»Cessio Magistri Johannis de Varisco.

»1530, die 26 octobris in confinio Sancti Apollinaris . . . . Testis. — *Ser* »*Dominicus ser Simonis de Bergomo pictor* . . . . . .

»(Sez. Not. Atti Benzon Diotisalvi R. 354. c.e 339.)«

Dieser Domenico hatte nun wieder einen Sohn, der das Geschäft des Vaters fortsetzte und von seinem Oheim Salvator zum Universalerben eingesetzt wurde.

»1558, die martis XXII mensis martii in domo habitationis mee mei notarii »infrascripti . . . . . .

»Commissio ser Archangeli de humanis aromatarii. — Omissis. — testes . . . . . . »magister *Aloysius q.m Ser Dominici de Simone pictor de* contrada Sancti Apollina- »ris . . . . . .

»(Sez. Not. Atti Benzon Diotisalvi B. 372. fasc.o ultimo c.e 199.)«

Es gab aber noch einen zweiten bergamaskischen Maler, der Salvator del quondam Alessandro di Tuzi hiefs, Mitglied der Malerschule war und in S. Vitale wohnte:

»1522, 18 maij. Testam. . . . . . .

». . . Ego Lucia uxor ser Marti Theodori Capitaneus . . . . . .

». . . Tis: Io *Salvador dalesio dituzi depentor* testimonio zurado et pregado scrissi . . .

»(Sez. Not. Giordan Daniele Busta n.o 505. n.o 349.)«

»1526, 2 augusti. Testamento (di) Angela filia q.m D. Sebastiani Girardo.

»Testimonio: *Salvador Dituzi depentor.*

»(Sez. Not. Atti Tomasi Bernardo, Busta 967. n.o 41.)«

»1548, 23 aprilis — Divisione —

»— Testis: ser *Salvator* quondam *Alexii de Tusis pictor* de confinio Sancti »Vitalis . . . . . .

»(Sez. Not. Atti Vettor Maffei. Reg.o 8094 c.e 120 t.o.)«

»1549, 17 gennaio —

»Locazione fatta de Marco Barbarigo procuratore di Filippo da Molin a Giovanni »Sabbionero fu Battista di una casa.

»*Testis:* magister *Salvator de Tusis pictor* quondam ser Alexandri.

»(Sez. Not. Atti Pellestrina Agostino Reg.o 10644 c.e 26.)«

Ebenso wie die Pizzoni stammt Sebastiano del quondam Zuane auch von Sedrina, einem malerischen Ort, der am Ausgang des Brembothals gelegen ist und in dessen Kirche man eine schöne Altartafel Lorenzo Lottos bewundern kann.

Seine Unterschriften sind sehr häufig; er mufs nicht sehr reich gewesen sein, da er Unterstützung von der Scuola San Marco bekommt, sowohl Kleider als auch Geld, und seine Tochter wird ebenfalls von dort ausgestattet. Er wohnte in S. Silvestro, wo viele Stoffmaler wohnten und Vorhänge, Decken und Fahnen malten; vielleicht gehört er auch zu diesen, da er mit Gio. Maria dei Stendardi zusammen erwähnt wird.

Unterschriften vom 7. November 1526 (Antonio Marsilio. B. 1210 c.e 654) bis 21 julij 1544 (sehr häufig bei Diotisalvi Benzon atti B. 356, 356 bis 359, 371 und Giacomo Fromento B. 5580 c.e 26). Aus den Jahren 1534 und 1535 Magistrato del Esaminador-Lettere R. 3. c. 134. R. 4. c. 10. 41. 46. — Testificazion. R. 13. c. 14. 15. R. 24. c. 44. 54.

»Scuola Grande di San Marco:

»1536, 27 marzo — furono dato ducati quattro a *Sebastiano quondam Zuane* »*depentor* per poter andare in Bassano per far liti (Bus.a 18. 1530—1538 c.e 126 t.o).

»Dispensa dei Gabani (Mäntel) ser Sebastian de Zuane depentor (B. 19. c.e 156).

»Dispensa de li commissarii del q.m ser Nicolj Bozza 1541 (2) januario Sebastian »depentor (B. 19. c.e 60).

»Elletion Donzelle (für Mitgift).

»Sestier de S. Polo. Paula fia de magistro Sebastian depentor et de donna »Marieta a San Silvestro in le case de Cha Basedona (B. 20, 1545—1552. c.e 58).

»1546, 5 giugno — Procura fatta da Angela de Friseis figlia di Maestro Sebastiano pittore.

»(Pellestrina Agostino Atti B.a 10641. c.e 4 to.)«

Thomas Maphei nennt sich Vorhängemaler. Am Ende des XV. und in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts war das Malen oder, wie wir jetzt sagen würden, das Drucken von seidenen und leinenen Vorhangsstoffen in Venedig sehr verbreitet; diesen aus dem Orient stammenden Industriezweig müssen wir bei einer anderen Gelegenheit noch ausführlicher besprechen.

Einer der Maphei, Vittore, war ein beschäftigter Notar; ein anderer Maphei, Antonio von »Platea« (Piazza Brembana), war auch Maler.

»1490, 13 martii. — Testam. . . . . . Ioannis Sabatino.

». . . Dimitto Pelegrine filii mee, uxois ser *Thomasii pictoris* ducatos decem . . . . . .

»(Sez. Not. Atti Talenti Lodovico. B.a 956. n.o 326.)«

»1503, 23 octobris. — Test. di Magdalena relicter q.m Georgij de Antibaro.

»Testimonio: Ego *Tomas ser Ioannis de Mapheis bergamensis pictor* in contrata »Sancti Juliani . . . .

»(Sez. Not. Test. Trina Gregorio B.a 960. n.o 551.)

»1539, 19 Iulii — Testam. *Hieronimi de Mapheis* de confinio Sancti Severi —

»Commissario Ser *Thoma depentor* mio fradello et Isabeta sua fiola et Augustino »marito di essa Isabeta mii nevodi.

»(Sez. Not. Atti Zorzi Gio. Lorenzo — B.a 1085 n.o 394.)«

1563, 23. Maij — Testam . . . io Isabetta fo de ser *Thomaso di Maphei depentor* et moier de ser Augustin barbier . . . .

(Sez. Not. Nicolo Cesingui B.ª 198 n.º 235)

»1540, 30 novembris.

»*Testamentum.* Ego *Thomas pictor* q.ᵐ *Ioannis de Mapheis* habitator in confinio »Sancti Iuliani in Cassellaria in domibus de cha Querino . . . . . .

»(Sez. Not. Atti Zorzi Gio. Lorenzo. B.ª 1085. n.º 573.)«

Es hatte auch einen Maler namens Antonio Maphei gegeben.

»1519, 24 marzo.

»Contratto di società fra Tadino fu Cristoforo da Bergamo e Bernardino da »Bergamo.

»Testis — Ser Gabriel q.ᵐ Ser *Antonii pictoris de Mapheis* Platee de confinio »Sancti Silvestri olim hospite.

»(Sez. Not. Atti Partenio Zaccaria B.ª 10635.)«

Es hat sich das Testament einer, wie es scheint, kinderlosen Frau, Rosa uxor magistri Bernardi da Bergamo, erhalten; man kann daraus aber nicht ersehen, welcher Bernardo gemeint ist.

Ein Bernardo Bergamasco war auch Glasmaler in Murano. Vielleicht aber war sie die erste Frau des Bernardo Saracini von Sorisole, dessen Bottega als Aushängebild eine Matte etwa führte:

»1514, 2 decembris — Testam. . . . . .

». . . . . . Ego *Rosa uxor magistri Bernardi de Bergamo pictoris* de confinio »Sancti Joannis Novi . . . . . .

». . . . . . Esse volo meum solum fideicommissarium dictum magistrum *Bernar-»dum meum maritum* . . . . . .

»(A tergo.) Testamentum *Rose uxoris magistri Bernardi de Bergomo pictoris.*

»(Sez. Not. Nod. Gregorio Trina B.ª 960. n.º 661.)«

»1544, 23 junii. Testam. . . . . .

». . . . . . Io *Bernardo Saracini* quondam domini *Ioannis de Surisel* berga-»masco *pintor* a la stiora . . . . . . Dapoi facio mij Commissarij et de questo mio te-»stamento executori *Vidala mia consorte* et *Sandro et Zuan maria mij fioli* . . . . . .

»Item volgio et ordino che amore Dei sia destribuido egualmente per . . . . . . »li visinii habitanti nel logo de Songa territorio de Bergamo some do de formento in »pan cotto per l' anima mia, et pexi sie de sal . . . . . .

». . . . . . Io Francesco fo di ser Sandro del nevodo di Cassini biavarol testi-»monio pregado et zurado scrissi.

»Io Antonio fo de ser Filipo linarol ale Barche da Padova testimonio pregado »et zurado scrissi.

»Testes: Ser Franciscus q.ᵐ Sandri nepotis de Cassinis da Suriselo blada-»rolus, et ser Antonius quondam ser Philippi linarolus apud pontem barcharum Padue »rogati et jurati.

»(A tergo.) Testamentum ser Bernardi Saracini de Surisello — publicatum die »ultima Iunii 1544.

»(Sez. Not. Atti Benzon Diotisalvi B.ª 95 n.º 84.)«

Gleichfalls von Sorisole stammt Paulo Musseti; er nennt sich Cassonemaler und wohnte auch in der Pfarrei Santa Maria Formosa, dem Zentrum der Cassonetischlerei:

»1542, 13 novembris. Testam. . . . . .

». . . Io *Polo* fo del q.^m^ Zuane di *Musseti* de Surrisel Bergamascho *depentor da* »*casse*, del confin de Santa Maria Formosa . . . . Mia commissaria . . . . . . voglio »sia *Camilla* mia carissima et amantissima *consorte* . . . . Lasso a Vicenzo, Za- »neto, Bortholamio, Perin et Lucretia mei fioli et a quello o quelli nascerano dalla »predetta mia Consorte *Camilla* qual al presente è graveda, egualmente et a egual por- »tione . . . . . .

» . . . T^es^: Io pre Lunardo sacrestan de Santa Maria Formosa testimonio pregado sotto- »scrissi.

»Io pre Francesco de ser Marin da Churzola oficia a Santa Maria Formosa testi- »monio pregado sottoscrissi.

»(A tergo) — Testamentum magistri Pauli q.^m^ ser *Joannis* de *Mussetis* de *Surri-* »*selle Bergomensis pictoris*, de quo rogatus fui ego Bonusdeo Marinus, Venetiarum »notarius.

»(Sez. Not. Test. Atti Bonadio Marino B.ª 641. n.º 336.)«

Auch von einem Maler Lucas de Merli hören wir; ein Alessandro di Merli ist im Jahre 1590 Mitglied der Malerschule und vielleicht ein Nachkomme des Lucas:

»1551, 17 septembris.

»Procura ser Luce de Merlis et sororis sue in ser Johannem Anthonium Scal- »vinum . . . . Magister *Lucas de Merlis pictor* filius *quondam* ser *Viviani* olim »Pasini de Merlis de Vico majori Vallis de Scalvo dum vixit habitatoris Venetiis nec »non honesta Juvenis domina Franceschina ejus soror agensque prefatus magister Lucas »pro se ipso ac nomine et viee Cassandre etiam sororis sue minorenis pro qua Cas- »sandra ipse magister lucas de rato promisit et rati habitione in propriis suis bonis . . . . . .

»(Sez. Not. Not. Benedetto Soliani 1545—51. Reg. 11865 c.^e^ 234 e 235.)«

NEUE FUNDE IM STAATSARCHIV ZU VENEDIG

VON GUSTAV LUDWIG

Unter diesem Titel sollen einige kleinere Notizen über einzelne Künstler zusammengestellt werden, wie solche gelegentlich während der Arbeit sich darbieten, die aber zu einer besonderen oder umfassenderen Veröffentlichung sich nicht eignen, da sie nur dazu dienen können, schon genügend bekannte Biographien gröfserer Meister in ihren Umrissen noch klarer auszugestalten, oder da sie den einzigen Befund über kleinere oder bisher unbekannte Meister darstellen.

I. SEBASTIANO LUCIANI

Zunächst soll uns *Fra Sebastiano del Piombo* beschäftigen. Bisher hatte man im Staatsarchiv noch gar keine Notizen über diesen Venezianer gefunden; Aufschlüsse über dessen Jugendzeit würden natürlich sehr erwünscht sein, wir müssen uns aber diesmal mit Nachrichten über seinen zweiten Aufenthalt in Venedig begnügen. Durch die neue Urkunde erfahren wir zum erstenmal etwas Näheres über die Familie des Künstlers.

Im Frühling des Jahres 1527 war Rom belagert, eingenommen und geplündert worden; auch Sebastiano, wie so viele andere Künstler, zog es vor, der nun unwirtlich gewordenen ewigen Stadt einstweilen den Rücken zu kehren. Er begab sich nach seiner Vaterstadt Venedig. CROWE und CAVALCASELLE schliefsen aus einer Stelle in einem Brief Pietro Aretinos an den Marchese von Mantua vom 6. August 1527, dafs Sebastiano um diese Zeit schon in Venedig weilte. Den ersten positiven Beweis aber von Sebastianos Anwesenheit in Venedig bietet folgende Signatur:

»1528, 26 junij.

»Ad instantiam ser Matthei filij quondam ser Francisci Orlandi macellatoris.....

»Testes: Ser *Sebastianus de Lucianis pictor q.m ser Luciani.*

»Ser *Iohannes Paulus Pacis q.m ser Michaelis pictor* . . . . . .

»(Venezia. — Arch.o di Stato. — Giudici del Proprio. — Lettere 1528. Reg. 5. »c.e 74 t.o.)«

Sebastiano war im Jahre 1485 in Venedig geboren; als er im Jahre 1527 zweiundvierzigjährig nach seiner Heimatstadt zurückkehrte, war sein Vater Luciano wohl schon längst gestorben. Wir hören jetzt zum erstenmal bestimmt ausgesprochen, dafs Sebastianos Vater wirklich Luciano de Lucianis hiefs. In einem im englischen Privatbesitz befindlichen Brief von Sebastianos Hand, den PIETRO BIAGI im Jahre 1826 in Venedig veröffentlicht hat, erzählt er, er habe ein uneheliches Kind des Michelangelo aus der Taufe gehoben und diesem den Namen seines Vaters, Luciano, gegeben. Da sich der

Maler aber auf Bildern immer nur Sebastianus Venetus, unter Briefen aber auch manchmal Sebastiano de Lucianis, signiert, so konnte man im Zweifel sein, ob er vielleicht den Familiennamen de Lucianis gemeint haben könnte; nun bestätigt Sebastiano mit seiner Unterschrift als Zeuge, dafs sein Vater wirklich Luciano de Lucianis hiefs. Über den Vater Sebastianos haben sich im Staatsarchiv bis jetzt keine weiteren Nachrichten gefunden.

Aufser Sebastiano hat sich unter dieses Dokument noch ein anderer Maler unterschrieben; wir wissen aber weiter nichts über ihn, als was folgende Notizen aussagen:

»1528, 7 maij. — Testam.:

». . . Ego Nicolosa filia quondam magistri Andreae tinctoris et uxor magistri »Sebastiani a Galea aurificis de confinio Sancti Cassiani Venetiarum . . . .

»Item lego Catherinae sorori meae consorti magistri *Ioannis Pauli pictoris* meum »bocassinum et meam capam in signum amoris . . . .

»Testes: Ser Franciscus aurifex magistri Bartholomei de Bergomo lapicide.

»Ser Mattheus aurifex quondam ser Philippi de Gualterijs de Brixia.

»(Arch.º di Stato. — Sez. Not. Test.ⁱ Girolamo da Canal. B.ª 191. n.º 572.)«

»1528, adì 28 agosto. — Test. . . . .

»D. Tyberia relicta q.ᵐ Spectabilis et excellentis doctoris Hieronymi Bompilli »physici de confinio Sancti Gregorij Venetiarum sana Dei gratia mente, intellectu, et »corpore, licet gravida existat . . . .

»Testes: *Io Zan Paulo de Paze depentor* fo de misser Michiel fui prezente questa »prexentacion . . . .

»(Arch.º di Stato. — Test.ⁱ Girolamo Canal. — Cedole Testamentarie chiuse »Pacco 192).«

Zan Polo de Pace war wahrscheinlich blofs zufällig bei der Anfertigung des Dokumentes anwesend und hatte keinerlei künstlerische Beziehungen zu Sebastiano.

Als Sebastiano in Venedig angekommen war, stieg er aller Wahrscheinlichkeit nach bei seiner Schwester Rosanna ab, die mit einem wohlhabenden Aromatarius Johannes Franciscus de Scopertis verheiratet war, welcher das Zeichen der Taube (Colombina) an seiner Bottega führte und in Santa Maria Formosa wohnte. Der Aromatario (eine Art Apotheker) war kinderlos und hatte auch die damals noch unverheiratete Schwester Sebastianos, Adriana, bei sich wohnen. Gerade während des Besuches Sebastianos erkrankte Gian Francesco und machte am 27. Mai 1528 sein Testament, in dem er aufser seiner Frau auch die Schwägerin reichlich mit Legaten bedenkt.

»1528, 17 Maii. — Testam. . . . .

». . . . Ego *Ioannes Franciscus de Scopertis a Columbina* habitator in confinio Sanctae »Mariae Formose Venetiarum sanus mente et intellectu licet corpore infirmus . . . . . . »Corpus . . . . . . volo sepeliri . . . . . . ubi sepulta fuit q.ᵐ uxor mea . . . . . . Item »volo quod domina *Rosana uxor mea* habeat de bonis meis computata ejus dotte ducatos »sexcentos ac vestem suam vidualem; quodque habeat expensas victus convenientes »quamdiu viduaverit, et honeste viduam vixerit de bonis meae commissariae et quod »habitare possit in domo mea et sibi eligere quam habitationem voluerit. Item dimitto »*Andrianae ejusdem uxoris meae sorori ducatos centum in signum amoris pro ipsius »maritare.* Item dimitto Sebastiano Fazino nepoti meo et filiabus suis ducatos decem »pro qualibet ipsarum pro earum maritare. Item ordino quod ex affictu ducatorum »quadraginta quem annuatim percipio de *hospitio Campanae* ex opposito Sancti Laurentii »de Mestre, *Matthaeus de Scopertis* de Vale de Marino nepos meus habeat ducatos »decem . . . . *dimitto suprascripte done Andriane cognate mee singulo anno usque*

»*quo affictus predictus percipietur ex dicto hospitio, et si daretur per dominum Iacobum* »*de Pergo alius fundus equivalentis responsionis affictus loco suprascripti hospitii juxta* »*conventionem nostram* . . . . Commissarios autem meos instituo prenominatam. »*D. Rosanam uxorem meam* . . . . et dominum *Jacobum de Pergo compatrem* »*meum carissimum* . . . . Hec fieri rogavit in domo sue habitationis in confinio »Sancte Marie Formose in ejus camera cubiculari . . . .

»(Sez. Not. Testamenti in atti Bartolomeo de Raspis B. 446 prot.º c.ᵉ 24 t.º.)«

Gian Francesco mufs bald darauf gestorben sein, denn wir hören im Monat August desselben Jahres, dafs die Legate schon ausgezahlt worden sind.

In den Akten des Magistrato del Proprio finden wir eine Kopie des Heiratsvertrags Adrianas mit Johannes de Pergo, aus dem wir ersehen, dafs Sebastiano zu dem Legat des Schwagers weitere Summen zur Mitgift der Schwester beisteuerte. Sebastiano hatte damals noch nicht das einträgliche Amt des »Frate Piombator« erhalten, welches ihm erst im Dezember 1531 zuteil wurde.

»1538, die quarta Aprilis.

»Ser Johannes de Pergo quondam domini Iacobi tamquam pater-familias Lucietae »pupillae ejus filiae, et filiae quondam dominae Andrianae ejus uxoris dicto nomine, »tamquam succedens in bonis omnibus et juribus dictae quondam dominae Andrianae »olim matris dictae pupillae prout de successione patet in actis curiae sub die instanti »dicto nomine comprobavit de dote et repromissa dictae q.ᵐ dominae Andrianae cum »extracto sui contractus nuptialis ex actis domini presbiteri Aloysii Schinelli publici »notarij hujus tenoris, videlicet:

»Die undecima mensis Augusti 1528, indictione prima.

»Contractus matrimonialis in Dei nomine et beatae Mariae ejus matris et Individuae »Sanctae Trinitatis contrahitur et celebratur per et inter egregium mercatorem dominum »Iacobum de Pergo quondam domini Ioannis agentem et intervenientem vice et nomine »domini Ioannis ejus filii absentis pro quo promittit de rato in suis propriis bonis »parte una, et dominum *Sebastianum de Lucianis pictorem* agentem et intervenientem »vice et nomine honestae et pudicae Domicellae dominae Andrianae ejus sororis absentis, »quam dare promitit dictus Dominus Sebastianus in veram et legiptimam sponsam et »uxorem suprascripto domino Ioanni de Pergo juxta ritus sacrorum canonum et precepta »Sanctae Matris Ecclesiae Romanae pro qua quidem domina Andriana dare promittit »et se obligat pro dote et dotis nomine suprascripto domino Jacobo de Pergo presenti »stipulanti et recipienti vice et nomine dicti domini Ioannis ejus filii absentis ducatos »octingentos hoc modo, videlicet: ducatos ducentos in legato, ducatos decem in anno »dimisso dictae dominae Andrianae per quondam dominum Ioannem Franciscum de »Scopertis aromatarium ad insignum Columbinae super ospitio posito Mestrae in burgo »Sancti Laurentii ad signum Campanae juxta formam testamenti suprascripti domini »Ioannis Francisci completum et roboratum manu ser Bartholomei de Raspis veneti »notarij sub die . . . . mensis madj 1528 a me Notario infrascripto visi et lecti: »Et ducatos centum in contatis de legato dimisso eidem dominae Andrianae per eumdem »dominum Franciscum, ut in dicto testamento tunc legitur. — Item de presenti ducatos »centum in contatis in ratione librarum sex et parvorum quatuor pro ducato. — Item »ducatos trecentos in tot bonis mobilibus extimandis et apreciandis per dictos comunes »amicos elligendos cum sacramento, unum proparte. — Item ducatos centum de contatis »in termino annorum duorum proxime secutorum, aut tot gemas sine jocalia pro Summa »et amontare dictorum ducatorum centum prout dicto *domino Sebastiano* melius placuerit »et placebit; e converso autem dictus dominus Iacobus accepit dictam dominam Andrianam

»in uxorem et sponsam nomine dicti ejus filii cum dote suprascripta, pro qua domina »Andriana dictus dominus Iacobus motus ob amorem et benevolentiam ergo dictam »sponsam addidit pro donatione quae dicitur per nuptias doti suprascriptae ducatos »800 super bonis omnibus suis ducatos ducentos, facientes summam in totum cum »suprascriptis ducatis 800, ducatos 1000. Hoc declarato et inter dictos contrahentes »solemni stipulatione firmato, quod suprascripti ducati ducenti, ut supra donati per »ipsum dominum Iacobum in omne casu dotis restituendae non possit preiudicare »secundum formam legis suprascriptae doti ipsius dominae Andrianae. Cui quidem »dominae Andrianae predictae dictus dominus Iacobus seu dominus Ioannes ejus filius »in dicto casu dotis restituendae promisit, et se obligavit totam suprascriptam dotem »ejus integram dare et restituere, omni prorsus cavilatione et obstaculo remotis. — Sed »etiam pro majori cautione et securitate dicti domini *Sebastiani* et Andrianae prefactus »dominus Iacobus accepit, et accipit totam dictam dotem integram, et assecurat super »omnibus et singulis bonis suis et dicti mie (sic) filii mobilibus et immobilibus, prae»sentibus et futuris, ubique sitis et positis, obligantes contrahentes predicti pro prae»missorum observantia sese, heredes, et successores suos, et omnia bona sua pre»sentia et futura.

»Actum Venetiis in contrata Sanctae Mariae Formosae in domo habitationis supra»scripti domini *Sebastiani* praesentibus *domino Vincentio Catena pistore* (*sic*) *quondam* »*domini Blasii*, domino Francisco Mazzalogio quondam domini Alexij scriba ad officium »Aquarum, et domino Marcantonio Novello quondam domini Georgii, testibus omnibus »ex actis publicis mei presbiteri Aloysii Schinelli notarij in Rivoalt manu propria fideliter »exemplavi. Hoc autem infra tempus etcaetera.

»(Venezia. Arch.º di Stato, Giudici del Proprio, Vadimonij 1537—38. Reg. 23. »c.ᵉ 18.)«

Unter diesem Dokument fungierte als Zeuge Dominus Vincentius Catena *pistor* quondam domini Blasii. Der Kopist des Magistrato del Proprio war jedenfalls kein Kunstkenner und hat aus dem bekannten *pictor* Vincenzo Catena einen pistor, einen Bäcker, gemacht, ein Schreibfehler, der sehr leicht vorkommen kann, und gegen den man beim Studium italienischer Dokumente immer auf der Hut sein mufs. Catena erfreute sich einer hervorragenden sozialen Stellung, verkehrte mit Humanisten und gelehrten Patriziern und hatte auch Beziehungen zu Rom. Der römische Einflufs tritt auf seiner heiligen Familie mit dem Gehstuhl, dem »Spasizzo«, in Dresden deutlich zutage. Vielleicht stammt die dazugehörige Zeichnung in Chatsworth wirklich ursprünglich von Sebastianos Hand und illustriert dies Gemälde die freundschaftlichen Beziehungen beider Meister, die sich gewifs schon früher in Giorgiones Atelier näher getreten waren, auf das anschaulichste. Jedenfalls ist Tizian auch zu Sebastiano in nähere Beziehungen getreten, nicht nur als Künstler, sondern auch als Hofmann; er war gewifs begierig, Nachrichten vom päpstlichen Hof zu haben.

Den Kaufmann Giacomo de Pergo, den Schwiegervater Adrianas, sehen wir in engem Verkehr mit dem grofsen Meister, da er am 19. Januar 1530(1) in der Frühe um 9 Uhr auf ein Bittgesuch antworten soll, das Tizian den Giudici del Petizion unterbreiten will.

»1530(1), 18 gennaio.

»Item mandaverunt domino Iacobo de Pergo presenti et intervenienti, quatenus »pro die crastina in mane, hora nona debeat respondere petitioni domini *Titiani de* »*Vecellis pictoris*: . . . .

»(Arch.º di Stato. — Giudici del Petizion. — Terminazion. Reg. 42 c.ᵉ 49.)«

Die Akten ergeben aber, dafs Tizian seine Petition an diesem Tage nicht vorbrachte. Wir erfahren nur noch, dafs in dieser Angelegenheit — es handelt sich um einen Streit über den Betrag von 14 Dukaten — Tizian am 4. September 1533 von dem Magistrato del Mobile eine Sentenz zu seinen Gunsten erzielt, gegen die aber Giacomo de Pergo mit Erfolg bei dem Auditor vecchio appelliert. Ob es sich um künstlerische Arbeiten handelte, erfahren wir aber nicht.

»1533, 23 octobris. — Per ser Jacobo de Pergo, ducati 14.

»Jacobus de Pergo appelavit a non admissioni primi capitulj moduli ipsius factae die 4 septembris proxime preteriti per Dominos . . . judices Curiae Mobilium . . . . »ad instantiam ser *Tutianj Pictoris* . . . . inciderunt et annullaverunt non admissio- »nem appelatum . . . . (Auditor vecchio — Appellazioni minori Anno 1533) R.° l. c. 13. — Wie wir aus der Einleitung zu dem Dokument auf S. 112 ersehen, waren Adriana und Giacomo de Pergo, der Schwiegervater, am 4. April 1538 schon tot.

Was nun die Genealogie der Familie Luciani anlangt, so ergiebt sich aus der Seltenheit, mit welcher der Name in den Akten des Staatsarchivs erwähnt wird, dafs dieselbe nur wenig umfangreich gewesen sein kann. Der Älteste, der erwähnt wird, ist ein Matheo, 1389, mit drei Söhnen: Francesco und Giovanni, die schon 1445 tot sind, und Bartolomeo mit einem Sohn Niccolò.

Dann wird ein Goldschmied Francesco Luciani di Pietro in den Jahren 1443 und 1444 erwähnt; ein Zimmermann und Baumeister Bartholomäus kommt zwischen 1443 und 1470 vor, mit vier Söhnen, Matheus, Markus, Andrea und Alvise. Auch ein Notar Thomas wird 1457 genannt, der einen Sohn Markus hatte.

Gegen Ende des Quattrocento, von 1480 an, wird Iohannes Luciano, Priester von San Vitale, erwähnt, der 1520 starb; er hatte zwei Nichten, nennt aber in seinem Testament keine männlichen Verwandten. Es gab noch einen Priester in der Familie, Gregorius, im Jahre 1508. Im Jahre 1530 ist Marcantonio Luciani Prior des Klosters SS. Giovanni e Paolo. Luciano, der Vater Sebastianos, wird wie gesagt nicht erwähnt.

Nach dem Tode des Priesters Johannes Luciani kommt unter den Testamenten für 100 Jahre der Name Luciani nicht mehr vor. Die Familie scheint ausgestorben zu sein, da mehrere Lucianis Priester geworden waren und die Verheirateten keine männlichen Nachkommen hinterlassen hatten.

II. TIZIANS HOCHZEIT

Am 25. Oktober 1550 war Tizian, der im Begriff stand, sich zum zweitenmal an den Hof Kaiser Karls V. in Augsburg zu begeben, in Innsbruck eingetroffen. Acht Tage vorher, am 17. Oktober 1550, hatte sich sein Sachwalter und Freund, Francesco Assonica (sein Portrait von Tizians Hand hat Carlo Ridolfi noch in dem Besitz eines Nachkommen, bei dem Pietro Assonica, gesehen) vor den Giudici dell' Esaminador eingefunden, um eine Angelegenheit des auf der Reise befindlichen Malers zu vertreten.

Was die Veranlassung zu diesem Schritt gab, erfahren wir nicht. Es war die Aufgabe des Magistrato dell' Esaminador, Zeugen zu verhören »ad perpetam rei memoriam«, wie der Ausdruck lautet. Es wurden also nicht ausgefertigte oder verloren gegangene gesetzliche Urkunden durch eidliche Vernehmung von Zeugen wieder hergestellt und die auf diese Art gewonnenen Thatsachen zum ewigen Gedächtnis aufs neue beglaubigt.

Tizian stand, als er sich zum zweitenmal nach Augsburg begab, in der höchsten Gunst des Kaisers; vermutlich erwartete er, dafs, ebenso wie der Papst seinem Sohn Pomponio vor kurzem eine einträgliche Pfründe verliehen hatte, nun auch der Kaiser seinen Sohn Orazio mit einem ebensolchen weltlichen Ehrenamt auszeichnen würde.

Tizian war schon im Jahre 1533 (nicht, wie Ridolfi in dem Abdruck des Patentes angiebt, 1553) als Graf des heiligen lateranensischen Palastes in den erblichen Adelstand erhoben worden. Die jungen venezianischen Nobili gingen, wenn sie volljährig geworden, mit ihren Eltern auf die »*Avogaria*«, woselbst ihr Alter und ihre Legitimität feierlich beschworen wurden. Etwas Ähnliches nun unternahm Tizian, der allem Anschein nach kein Dokument besafs, welches die Rechtsgültigkeit seiner Ehe mit Cecilia, die schon im Jahre 1530 gestorben war, bestätigte. Es wurde daher auf Antrag Francesco Assonicas durch eidliche Aussagen der noch überlebenden Trauzeugen die Szene der Eheschliefsung wieder rekonstruiert. Am 15. Oktober 1550 stellte Francesco Assonica vor dem Gerichtshof des Esaminadors folgenden Antrag:

»1550, die 17 octobris.

»Capitula domini Ticiani Celi (sic) pictoris producta per Excellentissimum doctorem »dominum Franciscum Assonica ejus commissum, et per dominos Aloysium Magno et »Antonium Cornelio judices Examinatorum absente domino Petro Corrario tertio eorum »collega die vigesimo mensis octobris 1550 admissa salvis oppositionibus et interrogatoriis.

»Quorum Capitulorum tenor talis est, videlicet: Anchor che la verità in ogni »locho et ogni tempo sia palexe, et manifesta, et che occorendo ciaschuno se ne »possi servire et prevalere, Io Francesco Assonica dottor come comesso dello Excellente »pittor, messer Tuciam de Celio produco lo infrascritto Capitulo davanti Vostre Ex»cellentissime Signorie Magnifici Signori Giudici det Examinador sopra il qual rechiedo »che quelle facino examinar li infrascritti testimonij ad perpetuam rei memoriam, prout »in similibus observatur.

»Che del anno 1525 del mese de Novembrio in presentia delli testimonij infra»scritti esso messer Tuciam nella casa della sua habitation posta in la contrà de San »Pollo prese et acetto per sua legitima moglier Madona Cecilia, et hanno fatte alhora »le parcelle consuete, secundo il costume ordinario.

»Messer pre Paulo Diacono da S. Zuanne Novo.
Testes: messer Nicolò dalla Croxe orexe.
messer Francesco Celio.
messer Hierolimo depentor.

»(Archivio di Stato. — Venezia. Giudici dell' Esaminador. Testimonij. Reg. 23 »c.e 28 t.o.)«

Drei Tage später legte der Priester Zeugnis ab:

»1550, die XX mensis octobris.

»Reverendus Dominus Presbiter Paulus Petri Diaconus in Ecclesia Sancti Joannis »Novi habitator Cenetae et Canonicus in dicto loco, de cujus nomine et cognitione »fidem fecit ser Silvester quondam ser Antonij Ganasso pifarus a fontico, testis pro»ductus, citatus, monitus, juratus ex mandato dominorum Judicum Examinatorum. — »Examinatus cum licentia reverendi domini Vicarij, reverendi domini patriarchum Venetia»rum sub die odierna subscripta per ser Bartholomeum Sanuto notarium mandato sigillata »sigillo sue dominationis super capitulis suprascripti domini Ticiani, cui testi lectis, »juramento suo:

»Respondit: el pol esser al presente anni venticinque vel circa che me referiso ala »verità siando in la contrà de Sam Paulo in caxa de messer Tuciam Vecelio pitor lui

15*

»tolese per moglie madona Cecilia fiola de maistro Iacomo de Perarol de Cadore, et »io come Sacerdote fici le parole in similibus neccessarie, et etiam lui la sposo presente »mi maistro Nicolò orexe al segno della Croxe, messer Francesco Vicelio fratello de lui »messer Tuciam, et messer Hierolimo pictor mio fratello, el qual era puto allora de anni »quindexe incircha, et uno tayapiera qual è morto. — Super generalibus recte respondit.

»Iuravit in manibus reverendissimi domini presbiteri Dominici Buonamico sub- »canonici Venetiarum.

»(Arch.º di Stato. — Venezia. Giudici dell' Esaminador. Testimonij. Reg. 23. »c.ᵉ 30.)«

Nach weiteren 10 Tagen werden die übrigen Zeugen vereidigt:

»1550, die XXX mensis octobris.

»Retulit Bernardinus Iacobuli (?) preco citasse Magistrum Nicolaum aurificem ad »signum Sanctae Crucis pro presenti die ad testificandum ut supra aliter etc.

»Die supradicto. Magister Nicolaus aurifex ad insigne Crucis quondam ser Antonij »habitator in confinio Sancti Mathaei Rivialti in domibus Reverendissimorum dominorum »fratrum Sancti Nicolai de Litore de cujus nomine et cognitione fidem fecit dominus »Marcus Antonius de Thomasiis venetus notarius, testis productus, citatus, juratus et »mandato ut supra examinatus super suprascriptis capitulis ipsi testi lectis juramento suo.

»Respondit: el tempo io non mi arricordo precisse, ma secundo mi et al mio iu- »dicio el pol esser da anni vinticinque in circa, ma bene mi aricordo che messer Titiam »pictor una sera mi mando a rechieder, che li portasse una vera d' oro, da ducati »quatro in cinque incirca et cussi la portai insieme con maistro Silvestro tayapiera »qual è morto et steva a San Silvestro et siando li in casa del dito messer Titian qual »steva alhora a San Pollo presente mi el soprascrito ser maistro Silvestro tayapiera, »messer Francesco fradello del detto messer Titian, et messer pre Paullo altramente »non sio el suo sopranome qual fece le parole, come se fa in simel solemnita. Tra »lui messer Titiam et la quondam domina Cecilia fiola de dona Polonia da Cadore »qual era amalada in lecto, et certo la era zentil et daben, et cussi lui la spoxò, et »quella accepto per sua legittima moglier come rechiede li matrimonj et remanessemo a »cena li, et sio che de loro jugali ne sono nascuti doi fioli.

»Super generalibus factis debitis interrogationibus recte respondit. — Iuravit, re- »lectum confirmavit.

»Die dicta —

»Retulit suprascriptus preco citasse dominum Franciscum Vecelium de Cadubrio »pro presenti die ad testificandum, utsupra aliter etc.

»Die suprascripto.

»Franciscus Ticianus frater suprascripti domini Ticiani pictoris quondam domini »Gregorii Vecelio de Cadubrio habitator in confinio Sancti Canciani in domibus de »cha Polani de cujus nomine et cognitione fidem fecit dominus Sanctus Iohannes asy- »ricus in Rivoalto Novo, testis productus, citatus, juratus, et mandato ut supra exami- »natus super suprascriptis capitulis cui testi lectis, juramento suo.

»Respondit: del mese de Novembrio, salvo el vero, io sio che messer Titian mio »fratello mi domando et diseme Francescho io voria spoxar Cecilia fiola del quondam »ser Alo de maistro Jacomo barbier della villa de Perarol de Cadore nostra de caxa »per respecto che ho doi fioli maschi con lie la qual è infirma a ciò li siano legitimi, »et li respusi mi son contento, et mi maraviglio che sei stato tanto a farlo. Questa è »bona opera, et ve exorto ch' el debiati far al presente, el qual me pregò andasse a

»catar messer pre Paulo de Piero ofiziava in la gesia de San Zane Novo, maistro »Nicolò orexe al segno dela Croxe, et el quondam maistro Sylvestro tayapiera steva »San Silvestro, et Hieronimo fradelo de pre Paullo soprascripto, et tuti li suprascripti »redutti in caxa de lui messer Titiam mio fradello posta in la Contrà de San Pollo in »le caxe da Cha Tron, el dito messer pre Paullo fece el piede over le parolle che se »solito far fra li matrimoni, et dapoi lui mio fratello dapoi la contenta de l' una l' altra »parte, et che mio fratello la tolesse, per legitima mogier, et lie lui esso la sposo »siando dicta quondam Cecilia in lecto presenti tuti li sopra nominati, et in confor»mità de tal matrimonio io disi za che messer Titiam ha sposato la sua dona el tocha »me adio che sia el donzello,[1]) et cusi con alegreza cenassemo tuti insieme quella sera.

»Super generalibus factis debitis interrogationibus respondit: Io sum fradello de »messer Titiam et stemo insieme, et vivemo insieme, ma per questo non ho ditto se »non la verità.

Juravit, relectum confirmavit.

»(Arch.º di Stato. — Venezia. Giudici dell' Esaminador. Testimonij. Reg. 23 »c.ᵉ 31 t.º.)«

Die Hochzeit fand also im November des Jahres 1525 statt. Tizian wohnte damals in einem der Patrizierfamilie Tron gehörigen Hause im Sestier San Polo. Dies war schon bekannt, da im Jahre 1528 Tizians Diener Alvise von Cypern von dem Nobile Baptiste Querini quondam Pauli ermordet worden war, und bei dem Verbannungsurteil gegen den Querini in den »Raspe« der Avogaria die Häuser der Cà Tron in San Polo als Wohnung Tizians angegeben werden.[2]) Erst im Jahre 1531 zog Tizian nach seinem so schön gelegenen Hause in San Canciano, wo er auch starb.

Die Braut Cecilia war die Tochter des Alo (Eligius), Sohn des Giacomo, eines Barbiers von Perarol, und der Donna Polonia. Dieser kleine Ort liegt etwa fünf Kilometer stromabwärts von Cadore und ist auf den Landkarten jetzt als Perarolo eingezeichnet. Tizian nannte sie *nostra de casa*, sie gehörte also jedenfalls zur *Fameia*, dem Hausgesinde, und war wohl in dienender Stellung zu den berühmten Landsleuten, vielleicht als *massaia* oder Haushälterin, gekommen. — Vincenzo Catena war unverheiratet geblieben und nennt in seinem Testament seine Haushälterin, eine Friulanerin, seine *mammola*, ein altertümlicher Ausdruck für *dame de compagnie* (engl. *Lady Housekeeper* im Gegensatz zu *Working Housekeeper*), welchen CROWE und CAVALCASELLE unrichtig mit einem übelen Nebensinn übersetzen. — Dafs Tizian Landsleute in seine Dienste nahm, sehen wir auch an dem traurigen Fall des Matheo von Cadore, einem anderen Diener, der im Jahre 1565 ebenfalls ermordet wurde.[3])

Der kluge Goldschmied Meister Niccolò schildert uns den Charakter Cäciliens herzig und gewifs treffend in zwei Worten *era zentil e daben*, und so möchten wir sie uns auch ihrem Aussehen nach am liebsten als graziöse, sonnengebräunte *Montanara* vorstellen, wie sie dem Schönheitsideal Tizians in dessen Jugendjahren, also der »*Ziugara*« genannten Madonna in Wien entspricht. Bei einer solchen Erscheinung und bei der starken Sinnlichkeit Tizians, war es begreiflich, dafs sich, ungefähr um das Jahr 1520, ein Liebesverhältnis zwischen ihr und dem Meister entspann, der damals etwa vierzig Jahre zählte. Das Verhältnis blieb nicht ohne Folgen; Cecilia gebar dem Künstler zwei Söhne, Orazio und Pomponio.

---

[1]) Der Hagestolz — Francesco blieb in der That unverheiratet.

[2]) G. Saccardo. — Arch. Venet. Nuova Serie fasc.º 70. pag.ª 407.

[3]) Ibid.

Als im November des Jahres 1525 Cecilia krank zu Bett lag, kam dem Künstler die Befürchtung, die Geliebte könnte unerwartet sterben, und den Söhnen würde dann der Makel der Illegitimität anhaften. Daher entschlofs er sich anscheinend rasch seinen Bund mit Cecilia von dem Priester segnen zu lassen und so einen gewifs schon beiderseitig längst gehegten Wunsch zu erfüllen. Er teilte seine Absicht seinem Bruder Francesco mit, mit dem er schon lange zusammen lebte; dieser sagte ihm darauf, dafs er damit ein gutes Werk thue; er wundere sich, dafs er es nicht schon längst gethan habe. — So wird dann noch am Abend eiligst nach dem Rialto zu dem Goldschmied Niccolò geschickt, der das Aushängeschild zum Kreuz führt, mit dem Auftrag, er solle einen Trauring (vera) im Preis von 4—5 Dukaten einstecken, und auch noch den Steinmetz Silvestro mitbringen. Man schickt auch zu dem Priester Paulus, Sohn des Petrus, von der Kirche San Giovanni in Olio oder Novo; dieser bringt seinen Bruder Girolamo, einen »*puto*«, mit, der erst fünfzehn Jahre zählt und schon Maler ist.

Der *puto* Girolamo ist gewifs ein *garzone*. Wir haben ja schon öfter erwähnt, dafs die Garzoni der Frau Meisterin, wenn sie ihr Testament machte, als Zeugen behülflich sind; hier ist nun der Garzone bei einer angenehmeren Gelegenheit, als Trauzeuge, thätig. Girolamo ist wohl der Girolamo di Tiziano, oder wie er mit seinem Zunamen heifst, Dente (nicht Dante). Es existiert noch ein einziges sicheres Bild von ihm, das er für die Bruderschaft von S. Cosma und S. Damiano eben in der Kirche seines Bruders Paulo, in San Giovanni in Olio, ausführte.

Cecilias damalige Krankheit war, scheint es, nicht so gefährlich, denn sie gebar dem Meister noch zwei Mädchen, Lavinia und ein anderes, welches schon frühzeitig starb; am 5. August 1530 wurde sie aber zu Grabe getragen und liefs sie den Gatten, der durch ihre letzte langdauernde Krankheit schwer gelitten hatte, tief erschüttert zurück.[1])

Wohlmeinende Biographen möchten sich versucht fühlen, zwischen dem ehelichen Leben des grofsen Malers Tizian und dem des grofsen Dichters Goethe eine Parallele zu ziehen. Ein solcher Vergleich würde aber sehr zugunsten Tizians ausfallen; während Goethe wohl hauptsächlich nur durch äufseren Druck veranlafst wurde, zur Regulierung seines Verhältnisses zu Christiane Vulpius zu schreiten, so ist Tizian, wie es nach der anschaulichen Beschreibung der Zeugen scheint, ganz spontan der Stimme seines Herzens gefolgt, als er sich an dem Novemberabend entschlofs, den Priester Paulo kommen zu lassen, um ein Verhältnis zu ordnen, welches bei den freien Sitten seiner Zeit wohl nur wenig Anstofs erregt hatte.

Bei archivalischen Studien hat man es gewöhnlich nur mit Dokumenten allertrockenster Art zu thun, um so erfreulicher ist es für den Forscher, wenn er einmal auf die Beschreibung einer so ansprechenden Szene stöfst, wie sie die Hochzeit Tizians darbietet. Das Abendessen, welches nachher auf Anordnung Cäciliens serviert wurde, mufs besonders gut gewesen sein, denn keiner der Zeugen vergifst es ausdrücklich zu erwähnen.

[1]) G. Gronau, Tizian. Berlin 1900. S. 219.

PAGNO DI LAPO PORTIGIANI

VON CORNELIUS VON FABRICZY

I. CHRONOLOGIE SEINES LEBENS UND SEINER WERKE

1408 Pagno wird seinem Vater, dem Steinhauer Lapo di Pagno, und dessen Frau Bartolomea zu Fiesole geboren (s. weiter unten unter den Urkundenbeilagen die Steuereinbekenntnisse sub 1 a und b).[1])

1426 Von diesem Zeitpunkt an, sicher seit Juli 1426 in Pisa, arbeitet Pagno 1½ Jahre hindurch als Gehilfe Donatellos und Michelozzos am Grabmal Coscia und Brancacci (s. a. a. O.).[2])

1428 Juni. Von diesem Zeitpunkt an ist Pagno in Siena am Taufbrunnen für S. Giovanni beschäftigt.[3])

[1]) Dies Geburtsdatum resultiert aus den beiden Portate des Vaters von 1427 und 1428, wie aus jener Pagnos von 1458, während dessen Portata von 1451 als Geburtsjahr 1406 ergäbe. Da diese aber in Abwesenheit Pagnos nur nach den Angaben seiner alten Mutter verfafst ist, so verdient sie weniger Glauben als die erstgenannten. Der 1385 geborene Vater Pagnos läfst sich am 16. Oktober 1409 in die Zunft der Tischler und Steinhauer aufnehmen (Matricola dei Legnaioli e Scarpellini del 1385 N.º dell' Inventario 2, a c. 69.t). Pagno selbst scheint sich nie immatrikuliert haben zu lassen, sein Name kommt in den Listen nirgends vor.

[2]) In der Portata 1a vom 13. August 1427 heifst es, Pagno sei schon seit längerer Zeit von Florenz abwesend; laut Portata 1b vom 8. August 1428 aber ist er nicht mehr bei den genannten Meistern in Pisa beschäftigt, bei denen er durch 18 Monate gearbeitet hat. Hiernach würde der Beginn seines Verhältnisses zu ihnen jedenfalls vor den 1. Januar 1427 fallen, und da wir wissen, dafs sie schon seit Juli 1426 in Pisa arbeiten (s. Tanfani, Donatello in Pisa, Pisa 1887, p. 5 ff.), wo sie sich noch im August 1429 befinden (s. Portata 1b), so ist die Folgerung plausibel, sie hätten Pagno, der wohl schon früher in Florenz in ihrer Werkstatt gearbeitet haben mochte, von Anbeginn ihrer Übersiedlung nach Pisa dorthin mit sich genommen.

[3]) Am 18. September 1428 empfängt Pagno durch Jacopo della Quercia 40 Lire als Entgelt für seine in den letzten drei Monaten am obengenannten Werk geleistete Arbeit (Cornelius, Jacopo della Quercia, Halle 1896, S. 36). Dieselbe bestand im Verein mit Pietro del Minella und Nanni da Lucca aus der Mitwirkung bei der Herstellung von dessen konstruktiven und ornamentalen Teilen, die den durch Quercia vom September 1428 bis Juli 1430 ausgeführten Bildwerken daran voranging (a.a.O. S. 42). Dafs sich Pagno bis zum 19. April 1429, wo Minella die Restzahlung für seine Arbeit am Taufbrunnen erhält (a. a. O. S. 41) unter den »tribus laborantibus, ultra personam suam« befand, mit denen der Genannte diese zu Ende zu führen sich am 23. März 1428 verpflichtet (s. Milanesi, Documenti per l'Arte senese, Siena 1854, II, 139), ist sehr wahrscheinlich, wenn auch urkundlich nicht nachweisbar. Vergl. die »Urkundlichen Beilagen« unter II, 2a.

*1429—1434.[1]) Es ist nicht ausgeschlossen, dafs Pagno in diesen Jahren an dem von Donatello entworfenen und in seiner Werkstatt ausgeführten Grabmal der Eltern Cosimos de' Medici (Giov. di Bicci gest. 1429 und Piccarda gest. 1434) mitgearbeitet habe. Dafs er 1434 (und wahrscheinlich schon früher) wieder bei Donatello beschäftigt war, ergiebt ein im August 1434 von Pagno für den Meister in Siena besorgter Auftrag, wobei er ausdrücklich als dessen »Gehilfe« (garzone) qualifiziert wird (s. weiter unten a. a. et d).

1433, 1. April. Pagno wird von den Operai des Domes zu Prato mit Mahnbriefen Cosimos de' Medici und anderer angesehenen Florentiner an Donatello nach Rom abgesendet, um diesen zur Rückkehr und endlichen Inangriffnahme der Arbeiten für die Aufsenkanzel am Dom zu veranlassen.[2]) Erst am 27. Mai 1434 wird sodann der neue Vertrag mit Donatello abgeschlossen. Dafs sich unter dessen darin blofs als »alii« bezeichneten Mitarbeitern an dem im Juli 1438 vollendeten Werke auch Pagno befunden habe, geht aus dem im vorangehenden Regest angezogenen und im folgenden näher besprochenen Auftrag hervor, mit dem ihn Donatello nach Siena entsendet (s. den nächsten Posten).

1434, 18. August. Pagno erhebt von den Operai des Domes zu Siena im Auftrag Donatellos dessen Restguthaben für seine am Taufbrunnen von S. Giovanni ausgeführten Bronzearbeiten im Betrag von 20 Lire.[3])

1436, 20. April. Pagno erhält vom Operaio der Loggia di S. Paolo (jetzt Casino de' Nobili) in Siena 80 Lire als Abschlagszahlung für sieben (recte sechs) Marmorblöcke, die er im Auftrag Quercias für die Statuen, womit der Bau geschmückt werden soll, aus Carrara zu beschaffen hat (Vasari II, 445 n. 1 †).[4])

---

[1]) Für die mit einem Stern bezeichneten Angaben des vorliegenden Prospekts liegen keine urkundlichen Beweisstücke vor; sie sind blofs auf stilistische oder hypothetische Argumente gegründet.

[2]) An. 1433, aprile 1. Pagnio di Lapo scharpellatore dee avere per sua faticha per andare a Roma e tornare, mandato per gli Operai perchè fosse chagione di rimenare qua Donatelo e el chompagno, perchè desono chonpiuto il perbio, per sue spese per l'andata e tornata, per deliberagione de gli Operai questo dì primo d'aprile 1433. In tuto lire sedici.

Chambio di Ferro albergatore dee avere per dì 4 stato a Firenze, mandato pe' chompagni Operai per mandare Pagnio a Roma, per avere lettere da Chosimo e d'altri perchè Donatelo tornasse a chonpiere il perbio; per tuto lire quatro (Archivio di Prato, Carte dell'Opera, Libro de' Debit.i e Credit.i F, a c. 152 e 155). Vergl. Cesare Guasti, Il pergamo di Donatello pel duomo di Prato, Firenze 1887, p. 23. Dort findet sich auch p. 17 ff. der obenerwähnte Vertrag vom 27. Mai 1834 im Wortlaut abgedruckt.

[3]) Adì 18 di Agosto 1434. E prefati misser lo operajo et conseglieri dell' Opera del Duomo di Siena ragunati, ecc. Conciosiacosachè a loro si sia presentato Pagno di Lapo garzone di Donato di Niccolò da Fiorenza et abbi domandato per parte di esso Donato, che si saldi certa ragione di den: che el detto Donato à avuti di lavorii per esso facti per la opera predetta .... etc. etc. (s. Milanesi, Docum. dell'Arte senese, Siena 1854, II, 159).

[4]) Am 2. Februar 1434 hatte Quercia sich erboten, die besagten Marmorblöcke innerhalb eines Jahres von der Annahme seiner Offerte zum Preise von 26 Goldgulden pro Stück frei nach Siena zu stellen (s. Milanesi, a. a. O. II, 157, wo die Jahreszahl 1433 nach dem Stile comune in 1434 zu berichtigen ist, wie sich schon aus der Indiktionszahl XII ergiebt). Das Anerbieten Quercias wurde angenommen, da er aber vom März 1435 an in Bologna abwesend war (Milanesi, a. a. O. II, 165 ff.), so betraute er Pagno mit der Ausführung der Lieferung. Siehe in den »Urkundlichen Beilagen« unter II, 2 b die betreffenden Rechnungsvermerke.

*c. 1435—1445. In diese Jahre fällt die ornamentale Ausschmückung von Brunelleschis alter Sakristei an S. Lorenzo durch Donatello und seine Gehilfen. Wahrscheinlich hat daran auch Pagno, den wir als einen der letzteren — wenigstens für die ersten Jahre dieses Zeitraums — oben nachweisen konnten, seinen Teil gehabt. Schon vor längerer Zeit haben wir darauf hingewiesen, dafs die Propheten und das Madonnenrelief am Altar der Sakristei von seiner Hand herrühren könnten (s. unsere Monographie über Fil. Brunelleschi, Stuttgart 1892, S. 161, 196 und 519 Anm. 1).

*1447—1451. In dieser Zeit entstand der Altar in der Cappella Pazzi. Da von berufenster Seite (Bode im Text zum Toskanawerk, S. 46) das Giebelrelief am Portal dieses Bauwerkes für Pagno in Anspruch genommen wird, so ist es nicht ausgeschlossen, dafs wir auch in jenem übrigens ganz anspruchslosen Werke eine Arbeit seines Meifsels vor uns haben.[1])

1448 Pagno vollendet in diesem Jahre die Arbeit an dem von ihm nach dem Entwurfe Michelozzos ausgeführten Tabernakel der SS. Annunziata in S. Maria de' Servi zu Florenz, das Piero de' Medici auf seine Kosten erbauen liefs.[2])

*1448 Zur selben Zeit wird von demselben Bauherrn, ebenfalls nach dem Entwurfe Michelozzos, das Tabernakel im Mittelschiff von S. Miniato al Monte errichtet. Es ist möglich, aber dem Stile der Arbeit nach nicht wahrscheinlich, dafs Pagno auch an seiner Ausführung sich beteiligt habe (vergl. G. F. Berti, Cenni stor. art. di S. Miniato al Monte. Firenze 1850. p. 64 ff.).

*1451 Vor diesem Jahre, in welches spätestens der Wegzug Pagnos aus Florenz fällt (s. das folgende Regest), entstand das Madonnenrelief, das jetzt im Museo dell' Opera aufbewahrt wird. Die Reife seines Stils — im Vergleich zu dem ähnlichen Relief in der Sakristei von S. Lorenzo — bezeugt seine viel spätere Entstehung. Es war schon zu Vasaris Zeit im Besitze der Opera del Duomo (Vasari II, 447).

1451 Laut dem Steuereinbekenntnis Pagnos von diesem Jahre (s. unten sub 1d) befindet er sich zu dieser Zeit schon in Bologna.

1453, 31. August. Pagno meldet sich samt seiner Familie und Mutter bei der Gemeindebehörde zu Bologna zur Niederlassung in der Stadt und zur Ausübung seines Berufes (s. das betreffende Dokument weiter unten sub II, 3). Da er laut seiner

[1]) Wir wissen, dafs Antonio Pazzi zur Ausschmückung der Kapelle seines Geschlechts in Rom Porphyrplatten gekauft hatte und darüber mit den Konservatoren in Konflikt geraten war, weil es sich herausstellte, dafs jene aus Kirchen entwendet waren (s. Milanesi, Nuovi Documenti per la storia dell'arte toscana, Roma 1893, p. 91). Nun ist das einzige Material dieser Art in der Cappella Pazzi am Altar angebracht, und da dessen Inschrift die Brüder Pazzi als Stifter nennt, so ist sie und mit ihr der Altar vor 1451, dem Todesjahr Antonios, entstanden (s. unsere Brunelleschimonographie, Stuttgart 1892, S. 215 und 219; an erster Stelle steht fälschlich 1457 als Todesdatum Antonios; denn laut dem Libro de' Morti starb er schon am 27. September 1451). Andrea Cavalcanti da Buggiano kommt für die in Rede stehende Arbeit nicht in Betracht, da er in diesen Jahren mit der Ausführung der Cappella Cardini in S. Francesco zu Pescia beschäftigt war (vollendet 1451, s. Gaye I, 144).

[2]) Die Pagnos Autorschaft bezeugende Inschrift an der Innenseite des Architravs lautet: Piero di Cosimo de Medici fece fare questa hopera et Pagno di Lapo da Fiesole fu el Maestro chella fe. MCCCCIIL. Costo fiorini 4000 el marmo (Tonini, Il Santuario della SS. Annunziata, Firenze 1876, p. 89, und Ant. Zobi, Memorie stor. artist. relative alla Cappella della SS. Annunziata, Firenze 1837, p. 15; letzterem Autor gebührt das Verdienst, die Inschrift entdeckt zu haben). Urkunden über die Bauausführung sind leider nicht vorhanden.

Aussage »de novo venit ad Civitatem Bononie«, nach dem vorhergehenden Regest aber aus Florenz schon vor 1451 weggezogen war, so mufs er in der Zwischenzeit in irgend einem anderen Orte der päpstlichen Legation verweilt haben. Der Schreiber der Portata vom Jahre 1451 präzisiert ihn nicht näher, sondern verzeichnet kurz und gut den Hauptort der Provinz als Aufenthalt des von Florenz Abwesenden.

1454, 24. Dezember. Pagno und sein Kompagnon Antonio di Simone aus Florenz übernehmen durch notarielle Verpflichtung von diesem Datum (s. weiter unten sub II, 4) für fünf Jahre die Garantie für die von ihnen gemeifselten Kapitäle und Basen am Portikus vom Palazzo Bolognini (heute Isolani auf Piazza S. Stefano). Der Bau, obwohl schon 1451 begonnen, war dazumal — zum mindesten an der Vorderfront — noch nicht einmal bis zur Einwölbung des Portikus gediehen. Es ist nicht ausgeschlossen, dafs den beiden Meistern auch an dessen Fortgang, namentlich an den reichdekorierten Fenstern des Obergeschosses ein Anteil zukommt.[1])

1458, 1. Februar. Aristotile Fioravanti antwortet in einem Briefe dieses Datums auf den ihm durch Pagno überbrachten Antrag Giovannis di Cosimo Medici, betreffend die durch ihn vorzunehmende Verrückung eines Glockenturmes. (Das fragliche Schreiben findet sich abgedruckt im »Buonarroti«, Aprilheft 1869 Nr. V.) Die Eingangsworte desselben (Maestro Pagno tagliapreda di Firenze mi ha fatto a questi dì ambasciada per parte de la V. M.) lassen es im Ungewissen, ob Pagno auf Grund eines mündlichen oder schriftlichen Auftrags Giovanni Medicis vorging; im ersteren Falle ergäbe sich für Ende 1457 oder Anfang 1458 ein vorübergehender Besuch des Meisters in der Heimat — wie denn auch ein solcher, aus Anlafs der Steuerfassion für das letztgenannte Jahr, durch seine wohl selbstverfafste Portata 1f vom 27. Februar 1458 bezeugt scheint.

1460, 24. April. Pagno beginnt den Bau des wahrscheinlich auch von ihm entworfenen Palastes für Sante Bentivoglio in Bologna. Bei dessen Tode, am 30. September 1463,

---

[1]) Der Genosse Pagnos ist derselbe Antonio di Simone, dem wir schon 25 Jahre früher in Bologna begegnen: 1429 und in den folgenden Jahren ist er unter der Leitung von Fior. Fioravanti mit mehreren florentinischen Landsleuten, worunter auch Niccolò di Pietro Lamberti, bei den Restaurationsarbeiten am Palazzo degli Anziani beschäftigt, der 1425 durch eine Feuersbrunst stark mitgenommen worden war (s. Corr. Ricci, Fieravante Fieravanti im Arch. stor. dell' Arte IV, 103 und Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XXV, S. 167). Neun Jahre später finden wir den Meister bei einer anderen Arbeit in Bologna beschäftigt: im August 1463 führt er an der Fassade des Palazzo del Governo einen auf Arkaden ruhenden Untersatz in Stein für ein hölzernes Madonnentabernakel aus, das Agostino de' Marchi, der bekannte Intarsiator, geliefert hatte (vergl. Fr. Malaguzzi, L' intaglio e la tarsia a Bologna nel Rinascimento in der Rassegna d' Arte I, 26). Ohne Zweifel war Antonio die ganze Zeit seither in Bologna beschäftigt gewesen, indes ist es bisher nicht geglückt, andere Arbeiten von ihm dort urkundlich nachzuweisen. Zur Baugeschichte des Palazzo Bolognini finden sich bei Guidicini, Cose notabili di Bologna, Bologna 1870 ff. vol. V, p. 61 folgende Notizen: 1451, 28 aprile. Francesco Bolognini ottiene dai XVI Riformatori l' esenzione dei dazi dei materiali per la fabbrica della sua casa da lui cominciata nella piazza di S. Stefano. 1455, 17 febbraio. Il card. Bessarione, legato, approvò la fabbrica del palazzo e la costruzione del portico, fatta da Giov. del fu Franc. Bolognini nella piazza di S. Stefano, non ostante che avesse occupato terreno, ed approvò l' ulteriore fabbrica da farsi. Vergl. auch Malaguzzi-Valeri, L' architettura a Bologna. Rocca S. Casciano 1899, p. 60.

waren die Arbeiten an dem grandiosen Werk in vollem Gange; erst Santes Nachfolger, Giovanni II., brachte sie zum Abschlufs.[1])

1462, 4. Februar. Todesdatum des Arztes Giovanni Chellini, auf der Inschrift seines Grabdenkmals in S. Jacopo zu S. Miniato al Tedesco verzeichnet. Das letztere, dessen ursprüngliche Anlage sich aus dem heutigen modernisierten Zustande nicht mehr erkennen läfst, hat man auf eine vage Notiz Vasaris und auf den Stil seiner alten Bestandteile hin Pagno zugeteilt.[2]) Seine Autorschaft ist nunmehr nach den urkundlichen Zeugnissen, die seine Anwesenheit zu Bologna in diesem sowie den vorhergehenden und nachfolgenden Jahren feststellen, nicht weiter aufrecht zu erhalten.

1467, 11. Juni. Pagno schliefst mit dem Domkapitel der Kathedrale von Bologna einen Vertrag betreffs der Lieferung des Marmormaterials für die Basen und Kapitäle des Portikus sowie für das Portal derselben, samt den dazugehörigen Statuen der Heiligen Petrus und Paulus, und betreffs Herstellung dieser Arbeiten, wobei ihm für das Portal das Vorzugsrecht der Ausführung selbst zu höheren Preisen als denen etwaiger anderen Offerenten gewahrt wird, mit der Begründung »quod dictus magister Pagnus sit melior magister et magis praticus et expertus in simi-

---

[1]) Die Annales Bononienses Fr. Hieronymi de Bursellis (Muratori, Rer. ital. Scriptores XXIII, p. 892 und 893) bringen hierüber folgende Aufzeichnungen:

Anno Domini 1460. Dominus Xantes Bentivolus in Strata Sancti Donati ultra Sanctum Iacobum et domum Caroli de Malvitiis Palatium regale incepit, Magistro Pagno Florentino Architecto.

Anno Domini 1463. Dominus Xantes de Bentivolis primus inter sexdecim Civitatem regentes mortuus est.

Den Beginn des Baues hat Gaspare Nadi, einer der Unternehmer für die Maurerarbeiten an demselben in seinem Diario (ed. a cura di Corr. Ricci e A. Bacchi della Lega, Bologna 1886, p. 50) mit den Worten verzeichnet: Rechordo del palazo di bentivogli chome adì 12 de marzo 1460 se chomenzò a chavare li fondamenti per fare el dito palazo e adì 24 d' aprile 1460 se chomenzò a murare e yo guasparo mise la prima preda e fo in su el chantone soto el portego verso la chassa pichola de i diti bentivoglii dapo' se fè una crisimunia di 3 pila. Über Differenzen, die zwischen einem zweiten Unternehmer und dem Bauherrn ausgebrochen waren, giebt der unter II, 5 mitgeteilte Brief des letzteren an die Söhne Cosimos de' Medici Aufschlufs.

Der Palast fiel bei der Vertreibung Giov. Bentivoglios im Jahre 1507 der Volkswut zum Opfer. Den einzigen Überrest davon glaubt man in zwei Kapitälen am Portikus der Casa Bellei in Via Galliera zu besitzen, deren eines das Wappen der Bentivoglio und ein Medaillon mit dem Reliefbildnis Giovannis trägt. Nachrichten von Zeitgenossen und Späteren über den Palast finden sich zusammengestellt bei Fr. Malaguzzi-Valeri, L' architettura a Bologna nel Rinascimento, Rocca S. Casciano 1899, p. 58 ff. An der Stelle, wo der Palast stand (vom Volke in Erinnerung an seine vandalische Zerstörung »il Guasto« genannt), wurde im 18. Jahrhundert das Teatro Comunale errichtet.

[2]) Lavorò anco Pagno a San Miniato al Tedesco alcune figure in compagnia di Donato suo maestro, essendo giovane (Vasari II, 447). Die Taufe auf Pagno stammt von E. von Liphard. Mich läfst die offenbare Stilanalogie der Statue Chellinis mit jener Aragazzis in Michelozzo den Schöpfer der ersteren vermuten. Von den übrigen Arbeiten, die Vasari a. a. O. sonst noch unserem Künstler zuschreibt, wie einem grofsen Bronzekandelaber, einem Weihbecken mit der Statue des Täufers und einem Marmorrelief der Madonna in Lebensgröfse, alle drei für die Kirche S. Maria de' Servi in Florenz geschaffen, ist heute keine mehr nachweisbar.

libus quam esset vel erit quicumque alius magister qui facere vellet dictum laborerium et portam« (s. unten sub II, 6). Dafs die Anlage zur Ausführung gelangte, bezeugt nicht nur ein Beschlufs der Kommune vom 6. November 1470, womit sie einen Beitrag von 500 Lire dazu bewilligt »considerato che la fabrica della canonica e del portico della Cattedrale torna di decoro alla città«. Es hat sich auch im Bologneser Staatsarchiv eine Ansicht aus dem Jahre 1677 erhalten, die den Portikus darstellt. Er wurde demoliert, als die Kathedrale 1743—1748 ihre jetzige Fassade erhielt; von Pagnos Arbeit ist nichts übrig.[1])

1467, 29. Juli. Vertrag zwischen Pagno und Lodovico de Lodovisi betreffs der Lieferung einer bestimmten Menge istrianischen Marmors zum Bau seiner Familienkapelle in S. Domenico (s. unten sub II, 7). Bei der Modernisierung der Kirche durch Francesco Dotti im Jahr 1727 verlor auch die Cappella Ludovisi die ihr durch Pagno gegebene ursprüngliche Gestalt; denn es ist wohl anzunehmen, dafs ihm — wie bei dem Portikus der Kathedrale — nicht nur die Beschaffung des Materials, sondern auch dessen Bearbeitung wird übertragen worden sein (s. Malaguzzi, a. a. O. p. 67, sowie im Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XX, S. 187).

1468, 18. Juni. Die Gemeindebehörde von Bologna gewährt unserem Meister Sicherheit gegen Schuldenhaft für zehn Jahre, unter der Bedingung, dafs er während dieser Frist seine Verpflichtungen gegen seine Gläubiger in Jahresraten abtrage.[2])

1469 In diesem Jahre scheint Pagno in die Heimat zurückgekehrt zu sein. Der Umstand, dafs in seiner Portata von 1469 (s. unten sub 1 g) der in den vorhergehenden seit 1451 stets vorkommende Vermerk: »sta a Bologna« fehlt, berechtigt zu dieser Annahme, um so mehr, da in Bologna fernere Spuren von ihm nicht nachweisbar sind.

1470 Dieses Jahr wird von Milanesi (Vasari II, 445 n. 1) als Todesdatum Pagnos angegeben. Im Florentiner Libro dei Morti konnten wir die Bestätigung hierfür nicht auffinden.

---

[1]) Guidicini, a. a. O. IV, 165 berichtet darüber: Sulla fronte della vecchia chiesa e della Canonica adiacente — cioè dal canto di Via Altabella al canto di Via della Canonica — vedevasi un porticato lungo piedi 200 e largo piedi 16 oncie 6, sostenuto da dodici colonne ottangolari con contrapilastri alle testate. Per due terzi il detto porticato era a volta in muratura, il terzo rimanente era coperto di legname, ma fu poi ridotto esso pure a volta per ordine dell' arcivescovo Lambertini nel 1738 . . . . (p. 166) assunto al pontificato, col nome di Benedetto XIV, l' arcivescovo, Lambertini, volle egli aggiungere due cappelle alla nostra Metropolitana di S. Pietro. Il 9 settembre 1743 si cominciò la demolizione del vecchio portico sovraccennato, il cui suolo venne occupato dalla nuova costruzione in discorso. Così la nuova facciata della chiesa fu finita e scoperta nel 1748, e le due cappelle adiacenti nel 1752 addì 14 ottobre.

[2]) Die XVIIJ Junij 1468. Congregatis d(ominis) sedecim Reform(atoribus) stat(us) etc. in cam(er)a superiori R(everendi) d(omini) Locumt(enentis) et in eius p(rese)ntia ac de ipsius consensu et voluntate i(s)ta p(ar)tita int(er) eos l(egit)ime obtenta fuerunt: . . . .
. . . .

Item p(er) om(ne)s fabas albas c(on)cesserunt salvumconduct(um) in forma Mag(ist)ro Pagno lapicide pro debit(is) t(a)m(en) p(er) decem annis proximis solvendo quolib(et) anno dictor(um) decem annor(um) ratam p(ar)tem debitor(um) suor(um) (Arch. di Stato di Bologna, Sezione del Comune, Partiti vol. 6° dal 1466 al 1470, a. c. 125t e 126r).

II. URKUNDLICHE BELEGE ZUM CHRONOLOGISCHEN PROSPEKT

1. Steuereinbekenntnisse von Lapo, dem Vater und Mea, der Mutter Pagnos di Lapo, von letzterem selbst und von dessen Sohn Francesco.

a) Portata al catasto di Lapo di Pagno dell' anno 1427.

(Archivio di Stato, Estimo del 1427, Piviere di Fiesole, Popolo della Canonica, filza 165 [*n.º verde*] a. c. 190.)

Al nome di dio adj 13 daghosto 1427.

Dinanzi davoj savj ediscetj huominj uficialj delchatasto delchomune dj firenze siportano inessa iscritta i mobilj e immobilj di Lapo di pagno daffiesole cioe

El detto Lapo e deta dannj quarantadue, la sua madre e deta dannj 75 ede sorda e acchassiata chonpocha prospera [*sic*] daffrutare sua persona ecchagionevole

La sua donna e deta dannj trentotto ede gravida ecchagionevole e malsana

Una figluola da marito dannj diciasette

Una figluola dannj quattordicj

Un figluolo dannj dicianove [*dies ist Pagno*] ce[*che*] ssiva pellomondo di fuorj di questo chontado e non frutta per la chasa sua niente gia e piu e piu tempj

Un figluolo dannj due

El detto Lapo ista nel popolo della chanonicha difiesole e ischarpella in sulle chave chon piccholissimj guadangnj e piccholj aviamentj aguadagnare se iddio non lo permuta in meglio che iddio il faccia se gli piace

Abita inuna sua chasetta chon un pocho ditristo terreno chede [*che è di*] circha duno staioro e mezzo chon alquanto vitj eulivj richoglo [*sic*] lanno in tutto ist[*aiora*] quattro di grano ebbiada barilj cinque di vino una libro dolio. chonfinj da primo e sechondo via vicinale e 1/3 m.ª tomasa vedova dinardo dantonio di bartolo rustichellj 1/4 bartolomeo e nannj di fruosino cittadinj fior[*entini*] 1/5 giovannj e maso di filippo citt. fj.º 1/6 pace di donato rustichellj overo la chompagnia debbighallo di firenze 1/7 quarantotto di domenicho soldato

La detta chasetta e bassa ettrista e perparte rovinata ede assaj piggiorata da due annj in qua permodo non si potra abitare se non sia racchoncia in questo tempo e abita chonalquante masserizie agghuisa dipovero chontadino e djsuo uso. E dè di stima il detto luogho difj quaranta o meno

Una chasetta posta nel detto p̄lo luogho detto in pian di mugnone, chonfinj da primo istrada e Mess[*er*] Nicchola dandrea dinerj dilippo 1/3 fiume dimugnone 1/4 djatteo dipigliuzzo fabro. La detta chasa e destimo difj trentacinque

La detta chasa e inpongiata [*sic*] giaè piu che dannj quindicj appagholo di michele cerretanj disse la scritta del chontratto per fj ventidue i qualj danarj dice chessono dantonio dagnolo chortona che abita in essa chasa. Et 'l detto antonio chonfessa chessuoj sono e addomandamj vj suso perispese fatte fj ventj e fj ventj prestatj in tutto fj quaranta oppiu.

E della detta chasa non o utile veruno inperò che detto antonio la ffrutta e possiede per le dette ragionj finche [*sic*] la detta chasa posto cenon [*che non*] labbj venduta non la porta il detto Lapo persuo mobile

Il detto Lapo adestimo tra eglj e 'l figluolo suo detto fs sedicj e den[*ari*] dieci edè forte gravato

Debitj del detto Lapo sono questj cioe

A Matteo di pigliuzzo rettore del pop.lo di fiesole perle imposte del chomune Ll. diecj . . . . Ll. 10

A Nannj del cioccha rettore passato per piu imposte Ll una soldi diecj Ll 1 ſs 10

A piero di salvestro rettore passato ſs. undicj . . . . ſs 11

A nencio di ceccho rettore passato ſs quaranta . . . . Ll 2

Al chamerlengho vecchio della podesteria ſs ventj iqualj sono per pengnj tiene di e miej gravamentj . . . . Ll. 2 [*sic*]

Alle rede di Ser piero di .... [*Lücke*] prete fu di San marcho vecchio fj tredicj iqualj denarj ebbj per parte duno tabernacholo di prieta mi faceva fare ede fatto lamaggior parte e non ne chillo voglia murare . . . . Ll 52

Sommj estatj addomandatj da popolanj detto [*sic*] sanmarcho.

b) Portata al catasto di Lapo di Pagno dell' anno 1428.[1])

(Archivio di Stato in Firenze, Estimo del 1427, Quartiere S. Giovanni, Piviere di Fiesole, Popolo della Canonica, filza 165 [*n.o verde*] a c. 190.)

A nome di dio fatta a dì 8 d' aghosto 1428.

Quartiere Sancto G[*iovanni*] piviere di fiesole popolo della Chanonicha di fiesole

Lapo di Pagno deta danni 43, la donna deta danni 38, la madre deta danni 76, Pagno suo figliuolo deta danni 20, è dj fuorj, Giovanni suo figliuolo deta danni 3 e $^1/_2$, due fanciulle grandi, una deta danni 18 laltra deta danni quindici.

Mobili di detto Lapo cioè una chasetta bassa e vecchia e parte rovinata et ghuasta chon un pezzetto di terra di circa duno staioro e $^1/_2$ chon viti e ulivi e ffrutti posta nel popolo della Chanonicha di Fiesole luogho detto Citerna chonfina da primo et secundo via vicinale terzo chon Angiolo d' Antonio $^1/_4$ [*quarto*] Maso di Filippo soldato $^1/_5$ Meo e Nanni di Fruosino cittadini il quale luogho e di stima fiorini cinquanta fj 50

Una mezza parte don [*sic*] pezuolo di boschetto posto in detto popolo locho detto Massa Chorbaia chonfina da primo via secondo Nanni di Domenicho del detto popolo $^1/_3$ frati di San Benedetto et $^1/_4$ predetti frati. La valuta e distimata fiorini tre fj 3

Lapo detto tiene avere avere [*sic*] dall Abate di Chamaldoli per insino a questo di presente dun lavoro chominciato di priete duna Chappella fiorini venticinque oppiu il detto Abate glele mette in questione et dice averlo sopra paghato non se ne giudicha per insino chel lavoro non ne [*non è*] chompiuto.

Lapo detto tiene avere avere da Antonio d' Agnolo del detto popolo di Fiesole fiorinj ventj per pigione d' una chasa tenne in Pian di Mugnone la quale servendo poi ad Domenicho di Martino fabro del detto popolo elqual detto Antonio domanda al detto Lapo fiorini 45 e sonne [*ne sono*] in quistione e in piato non se ne giudicha debitore per in sino attanto non si loda.

Pangno di Lapo sopra detto teneva avere avere da Donato di Nicchol̀o et da Michelozzo di ...... [*Lücke*] suo chompagno maestri dintaglio de Firenze parte di suo salare di mesi diciotto a llavorato chon loro a Firenze et a Pisa fiorini venti otto. I detti maestri non anno fatto suo salare et non se ne acchordano chon lui hanno avuto a dire credono et ttenghono vi sia poco dal avere al dare, non se ne può giudichare per in sino non se ne salda ragione inperò il detto Pangno è di fuorj et i detti maestri sono a Pisa

[1]) Diese Portata bildet die Fortsetzung bezw. Ergänzung der unter a mitgeteilten. Warum von Lapo für einen und denselben Kataster (vom Jahre 1427) zwei Steuereinbekenntnisse verfafst wurden, wissen wir nicht zu erklären.

Debiti del detto Lapo in tutto in diverse persone di pichole somme cioe reste di mugnai e di fabri et vetturali et llavoranti et cittadini circa di partite venti in tutto fiorini venticinque eccetto che Vanni di Piero beccharo gli domanda per credenze restate di charne dal 1402 in qua fiorini quaranta li quali il detto Lapo non chonsente ma il detto Vanni lo ne istrigne e fa gravare. E il detto Lapo tiene glele rubi ecche glabbi accese le partite paghate e non se ne puo difendere per anchora e ssone a cchontasto [*sic*] se Lapo la perdesse sarebbono i debiti in tutto circha di fiorini trentacinque [*sic*] mette . . . . fj 30

Lapo sopra detto e del quartiere di San Giovanni e del piviere di Fiesole et del popolo della Chanonicha di Fiesole

A destimo fiorini sedici et dan.ri due . . . . fj 16 dan. 2

c) Portata di Mea (Bartolomea) dell' anno 1451.

(Archivio di Stato, Estimo del 1451, S. Giovanni, Piviere di Fiesole, Popolo della Canonica, filza 767 [*n.o verde*] a c. 244.)

ȳhs x̅p̅s̅

Q. S. Io[*anni*] piviere e p̅p̅lo della canonica di fiesole p̅o̅[*desteria*] di fiesole.

M.a Mea donna fu di lapo di pagno da fiesole adestimo nel vecchio ſs. quattro dj[*danari*] quattro

Valsentj

Una casetta trista posta tra le cave di fiesole con un poco di vigna di staiora due chetiene per la dota sua con parecchj ulivj posta in luogo detto inciterna che a j.o via IJ.o Maso dj Saladino IIJ.o Mona Mea di lorenzo vaiaio vale lire sessanta frutta lanno

Vino barilj sej

Olio dedue annj luno mezo orcio

Grano non vi si ricoglie

M.a mea detta deta dannj sessantacinque

d) Portata di Pagno di Lapo dell' anno 1451.

(Archivio di Stato, Estimo del 1451, S. Giovanni, Piviere di Fiesole, Popolo della Canonica, filza 767 [*n.o verde*] N.o 260 a c. 243.)

ȳhs x̅p̅s̅

Q. s. Io[*anni*] Piviere e populo della Canonica di fiesole po[*desteria*] di fiesole

Pagno di Lapo di pagno scarpellatore da fiesole a destimo nelvecchio ſs. quattro per testa

Nona [*non ha*] alcuno valsente

Pagno detto deta dannj quarantacinque sta a bologna

M.a [*Lisabetta*] sua donna deta dannj [*ventiquattro*] [1])

---

[1]) Der hier nicht ausgesetzte Name und das Alter der Frau Pagnos sind aus einer Kopie dieser Portata, die in einem Band steht, der als »Estimo di 1435« bezeichnet ist [*filza 598 verde N.o 260*], ergänzt. Sie stimmen mit den Angaben der Portata vom Jahre 1458 überein (s. weiter unten). Der betreffende Band enthält Portate aus den Estimi der Jahre 1446, 1451, 1455 und 1459 ohne bestimmte Reihenfolge zusammengebunden.

e) Portata di Mea (Bartolomea) dell' anno 1458.

Archivio di Stato, Estimo del 1458, S. Giovanni, Piv.^{re} di Fiesole, Popolo di S. Romolo, filza 891 [*n.º verde*] N.º 260.)

Q.^{e} di S.^{to} G.^{i} P.^{re} di Fiesole popolo di S.^{to} Romolo

Mona mea dona fu dj Lapo dj pagnjo ane [*ha ne*] destimo ſs IIIJ dj VJ ebe nel passato ſs VJ

Sustantie

Una chasa trista posta nel popolo dj s.^{to} Romolo a fiesole chon tera vignjata e ulivata laquale fa lavorare dj sua mano laquale ene per sua dotte vale fj sessanta. chonfina da p.º via sechondo redj di nanj dj fruosino terzo maso dj Saladjno

Rende in tutto vino barilj VJ

Olio de dua anj luno barile $^{1}/_{2}$

Boche una cioe e la detta che e dannj setanta e non vede lume

f) Portata di Pagno di Lapo dell' anno 1458.

(Archivio di Stato, Catasto del 1458, Quartiere S. Giovanni, Gonfalone Leon d' oro, filza 821 [*n.º verde*] a c. 538 [*vecchio n.º 430*].)

Adj 27 di febraio 1457

Q.^{re} S.º Giovannj G.^{e} leon doro

Pagnio djlappo djpagnio lastraiolo e ora a Bologna

Non ebe chattasto paghe nonciera nealtra graveza insino alacinquina

A di valsente . . . . ſs 11 dj 5

A dj cinquina indetto ghonfalone . . . . . . ſs 6 dj 4

Sustanzie

O avere da zanobj dj piero dj michele barbiere mio chogniato fj ventj equalj o avere per la dotta djresto mi promisono, ediseme chame darebe una meza chaseda [*sic*] chera in borghoogniſsantj aparole e nomela poi datta . . . . fj 20

Boche

Pagnio dj lappo ischapilatore [*sic*] sopradetto deta dannj 50 fj 200[1])

Mona lisabetta mia donna detta dannj 30 . . . . . fj 200

lappo mio figluolo detta dannj 10 . . . . fj 200

franc.º mio figliuolo detta dannj 7 . . . . fj 200

filippo mio figliolo detta dannj 4 . . . . fj 200

biancha mia figliuola detta dannj 2 . . . . fj 200

g) Portata di Pagno di Lapo dell' anno 1469.

(Archivio di Stato, Estimo del 1469, Quart. S. Giovanni, Piv.^{e} di Fiesole, Popolo di S. Romolo, filza 981 [*n.º verde*] N.º 260.)

S. Giov. P.^{re} di Fiesole, pop.^{lo} di Santo romolo a fiesole podasteria dj fiesole

Rede dj mona mea dona fu dj lapo djpagnio

ebe 1455 ſs. 6
1460 ſs 4 dj 6 } 1487 in francesco e lapo e filippo di pagnio.[2])

[1]) Laut dem Katastergesetz vom Jahre 1427 durften für jedes Familienmitglied 200 Gulden als kapitalisierter Betrag der mit 14 Gulden pro Person festgesetzten jährlichen Unterhaltungskosten unter die Passiva des Fatierenden aufgenommen werden und wurden bei der Feststellung des der Besteuerung unterliegenden Vermögens von der Summe der Aktiven abgerechnet (vergl. Canestrini, La Scienza e l' Arte di Stato, Firenze 1862, p. 114).

[2]) Späterer Zusatz des Katasterbeamten vom Jahre 1487.

Benj

Una chaseta trista per nostro abitare posta nel popolo dj santo romolo a fiesole chon uno pezuolo di tere [*sic*] vigniata e uljvata folla lavorare amia mano

Rende in tutto barilj 6

Olio 1/2 barile

chonfinata da primo via 2 rede dj nannj dj fruosino vochato testa 3 maso di saladjno 4 via istimola Ll. 60 . . . . fj 75

Una chasetta posta luoghuo detto giterna posta in sul pogio dj fiesole dirieto ala chal[*onac*]ha che ve un pezuolo di tera ulivata e prodotta chonfinata da p.o via 2 nardo da [*unlcsbar*] e 3. 4. chalonacha di fiesole. chonperossi da mona mea dal testa dj fruosino charta per mano di Ser franc.o di Ser baldese. adopera la detta chaseta a tenere legnia e fieno perche e si trista non si puo abitare la tera non si lavora istimola Ll. 50 chosto fj 20 . . . . fj 20

Boche

filippo di pagnio dannj 13
biancha maria dannj 12
Chiara dannj 8
Bartolomeo dannj 5

Somma il valsente fj 95 ss 17

h) Portata di Francesco di Pagno dell' anno 1487.[1])

(Archivio di Stato, Estimo del 1487, Q.re S. Giovanni, Piv.re di Fiesole, Pop.o della Canonica, filza 1164 [*n.o verde*] N.o 260.)

Q.e S.o G.i p.e difiesole p̄lo della chanonicha

Franc.o di pang.no di lapo scharpellino. l' anno 1469 in rede dj m.a mea di lapo di pang.no in detto p̄lo e lanno 1451 in dette rede in detto p̄lo

Substanza

I.a chasetta per suo habitare cholla terza parte diun poderuzzo posto in detto p̄lo luogho detto citerna. a p.o via s.o L[*eonard*].o dj nicholo vaiaio 1/3 dono donj lavoralo assuo mano. Rende lanno intutto . . . . fj 32

vino b[*ari*]lj . . 2
olio b[*ari*]lj . . 1/3

Boche maschj

Franc.o detto storpiato del braccio ritto dannj 35 non si puo aiutare
Giovannj suo figluolo 9
Bastiano suo figluolo . . . . . 7 [*dabei am Rand:* morto]
Dom.o suo figluolo . . . . . 5 [*dabei am Rand:* morto]

femine

M.a Giovanna sua donna dannj 28
Maria sua figluola dannj 3

fatta per ant.o alt[*oviti?*] adj XII dj sett[*embre*] p̄.o [*?*] ſs 4.

---

[1]) An gleicher Stelle finden sich auch die Portate seiner Brüder Filippo und Pagno. Bei ersterem, der auch scarpellino ist, heiſst es: Abita in hungherja stjmano non tornera piu di qua d' an̄i 30, stimano sia morto in Hungheria; der letztere wird als »infermo« und als vierzigjährig qualifiziert.

2. Belege zu Pagnos di Lapo Thätigkeit in Siena.
(Archivio dell' Opera del Duomo a Siena.)

a) »Unterm 18. September 1428 heifst es, dafs Meister Jacobo della Quercia an seinen Gehülfen Pagno di Lapo aus Florenz für dessen dreimonatige Arbeit am Taufbrunnen (von S. Giovanni) die Rate von 40 Lire auszahlen müsse — ein Akt, der bisher durch die Stellvertreter Quercias, Nanni und Minella, zu geschehen pflegte« (s. Cornelius, Jacopo della Quercia, Halle 1896, S. 36). Der Verfasser, an den ich mich wandte, nachdem meine Nachforschungen nach dem obigen Dokument im Archiv der Domopera zu keinem Ergebnis geführt hatten, konnte mir leider weder dessen Wortlaut mitteilen, noch auch genauere Angaben darüber geben, wo es zu finden sei. An seinem Vorhandensein ist indes nicht zu zweifeln, da vor Cornelius schon Milanesi es gekannt hat (s. Vasari II, 445, n. 2†).

b) MCCCCXXXVI. Pangio [*sic*] de llapo da Fiesole che lavora di marmo die dare a' dì 29 d' aprille lire ottanta autti chontanti da me Vanni di Franciescho, chome apare al mio memorialle a f.o 22 e a uscita di me a f.o 33, e quali denari dei [*detti*] io Vanni in mano di misser Iachomo [*della Quercia*] operaio, e per suo deto io Vanni feci questa iscrittura . . . . L. LXXX s. — d. — (darunter von anderer Hand die Bemerkung:) Posta al saldo de la ragione di misser Jachomo hoperaio stato a Libro rosso nuovo a f.o 16.v (Archivio dell' Opera, Libro giallo, a c. 155.r).

In dem eben genannten »Libro rosso nuovo, Creditori e Debitori dal 1439 al 1457« aber findet sich auf Fol. 16 unter dem Datum 1440 eine Liste der Aktiv- und Passivforderungen des 1438 verstorbenen Quercia und darunter auch der folgende Posten, der die obigen dem Pagno di Lapo ausgezahlten 80 Lire betrifft:

E die [*deve*] dare l. ottanta e quagli ricevè misser Iacomo da Vanni di Francesco oraffo kamarlengo de l' uopera, de quagli fecie scrivare Pagno di Lappo da Fiesole cavatore di marmi, de' quagli si vede debbitore a libro giallo de l' uopera a f.o 155, e quagli denari sonno per parte di fi[*orini*] 70 che l' uopera doveva dare a messer Iacomo, di sette pietre da fighure per la logia di sancto Pavuolo, quando fussero chondotte in Pisa, e perchè aviamo informatione per lettare [*sic*] abiamo vedute del detto Pagnio le dette sette pietre essere chavate a Carara, e offerasi [*sic*] a metarle in Pisa quando sarà sicuro in Pisa de tali fi. 70, chome s' ubrighò el detto misser Iacomo. E però quando le rede di misser Iacomo abiano condotte le dette pietre, sicondo l' obrighagione che à da l' uopera, si vorano scontare le dette l. ottanta L. 80 s. — d. —

3. Meldezettel Pagno di Lapos bei seiner Übersiedelung nach Bologna.
(Archivio di Stato di Bologna, Sezione del Comune, Denunzie di quelle che vennero a domiciliare in Bologna, suo Contado o Distretto, dal 1451 a 1456, vol. 4.o a. a. et d.)[1]

MCCCCLIIj. Indictione prima. die ultimo mensis Augusti

Noverint universi quod Mag(iste)r Pangnus q(uon)d(am) Lapi de Florentia seu de Fiexolo floren(tine) dioc(esis) forensis et tagliator lapidum qui ut asseruit de novo venit ad Civitatem Bon(onie) cum i(nfrascrip)ta sua familia causa habitandi in eadem Civitate et ibidem artem et seu ministerium incidendi et sculpendi lapides faciendi et op(er)andi, vz (videlicet)

[1]) Die urkundlichen Belege unter N.o 3, 4, 6 und 7 sind, zum Teil in abgekürzter Gestalt, zuerst veröffentlicht in Fr. Malaguzzis L' architettura a Bologna nel Rinascimento, Rocca S. Casciano 1899. Wir haben sie mit den Originalen kollationiert bezw. darnach ergänzt.

d. Elisabetta eius uxore
Lapus Maria
Francischo
Iohanne et
Filippo } eius filiis
Bona et
Leonardo } eius nepotibus
d. Bertolomea eius matre.

Comparuit etc.

Actum Bon(onie) in Camera Actor(um) populi et com(unis) Bon(onie) p(rese)ntib(us) M(agist)ro B(ar)tolomeo q(uondam) Mathei de Nappis bon(onie) cive c(apelle) s(ancti) Bartoli in palatio q(ui) dix(it) etc. et Francischo q(uon)d(am) Guill(ielm)i de Argile bon(onie) cive c(appelle) s(ancti) Martini de Apposa, test(ibus) etc.

4. Verpflichtung Pagnos di Lapo und Antonios di Simone betreffs ihrer Arbeiten am Palazzo Bolognini.

(Archivio Notarile di Bologna, Rogiti di Carlo Bruni, vol. 4 n.o 143.)

1454, Indictione secunda, die vigesimo quarto decembris.

Cum magister Pagnus quondam Lappi et magister Antonius quondam Simonis ambo de Florentia lapidum intaglatores et sculptores habitatores ad presens Civitatis Bononie promiserunt Iohanni quondam Francisci de Bologninis facere quinque capitellos et quinque bassas pro pilastris anterioribus porticus domus habitationis ipsius Iohannis posite Bononie in capella et super plateolam sancti Stephani quem porticum et quos pilastros edificare proponebat et dictos capitellos et bassas facere bonos sufficientes et duratiles arbitrio boni viri. Et cum ipsi dictos capitellos et bassas fecerint et cum illos fecerint de lapidibus lapidicine que sunt in terra Bixani comitatus Bononie, et quia lapides dicte lapidicine a nonnullis habentur suspecte ex eo quia facile rumpuntur, et quia dictus Iohannes dubitabat de dictis capitellis et bassis ut supra factis et non boni sufficientes et duratiles essent, atque ideo dicti magister Pagnus et magister Antonius et uterque in solidum mutuis precibus et omnibus melioribus modis promiserunt dicto Iohanni dictos capitellos et bassas manutenere et conservare bonos sufficientes et duratiles eorum periculo sumptibus et expensis per spatium et tempus quinque annorum inchoandorum a die qua volte lapidee et alia edificia que veniunt edificanda super ipsis pilastris perfecta fuerint. Et quod si casus occurreret quod in dictis capitellis aliquod minimum signum rupture vel fracture supervenerit et quantumcumque minimum fuerit tale signum promiserunt in solidum ut supra incontinenti omni mora et exceptione tale capitellum vel tales capitellos in quibus tale signum supervenerit removere eorum sumptibus et expensis et alium idoneum et sufficientem eius loco reponere et similiter manutenere ut supra et eorum omnibus sumptibus et expensis. Et quod si aliquod signum fracture vel rupture et ultra ea signa que ad presens existunt in dictis bassis supervenerint vel maiora fierent quod sit grossa una cordula arcus pro sagittis emittendis etiam dictas tales bassam vel bassas in quibus tale signum vel talia signa maior quam sit cordula arcus supervenerint incontinenti eorum sumptibus periculo et expensis similiter removere aliam et seu alias sufficientes et bonas eorum sumptibus et expensis similiter eorum loco ponere et similiter manutenere ut supra.

Actum in Bononia in capella S. Johannis in monte in domo habitationis ostinj de panzacchijs presentibus Jeminiano de panzacchijs, Thome quondam Johannis de muglio, Bartholomeo de panzachijs.

5. Schreiben Sante Bentivoglios an Giovanni und Pietro de' Medici in Sachen des Baues seines Palastes.

(Archivio di Stato di Firenze, Carteggio Mediceo a. pr. filza X N.º 185.)[1]

Mag.ci viri fratres hon[*orandi*]. Sio do forse tedio ale V. M. inscriuere questa faccenda, perche lo mio facto proprio et ecce [*è ce*] dentro [*?*] lohonore mio, priego vipiaza hauere pacienza, perche in ogne uostra cosa io faria el simigliante per quelle. Le V. M. hanno inteso chiaramente latristitia, e linganno che il buono homo de maestro zanobio indebitamente me ha facto, et chel mancamento sia tucto proceduto da lui. Et accio che le V. M. cognoschano piu chiaro ilfallo suo, io mando la al m.co uostro padre, et ale V. M. ilportatore de questa Bartolomeo da lacalcina mio factore et soprastante almio lauoriero, ilquale e pienamente informato de ogne particularita de lecose sono state facte e che m.º zanobio ha praticato continuamente con secho dal principio a la fine, e accio che le V. M. lipossano odire insieme, e non dubito quando le V. M. laranno oditi, iudicarete apertamente maestro zanobio havere iltorto. Onde priego le V. M. vipiaza prestarme fauore che Zanobio mifaccia ildouere, et che non se glorie hauere beffegiato un mio pare, perche io che son sempre protectore de ogne fiorentino, miparria riceuere graue inguria che afirenze fosse tortigiato. Quando non mifacesse zanobio mio douere, et che glifosse comportato io non potria fare de meno per saluare lohonore mio chio non cerchasse de vindicare la ingiuria mia secho con altro che conparole. Queste parole ho uoluto dire con le V. M. accio che occurrendo altro diluj, quelle intendano chio non me sia mosso iniustamente. Racc[*omando*]me ale V. M. 1462 die 26 Augusti ex bononia.

Sanctes de Bentiuolijs.

6. Vertrag betreffs Marmorlieferung und Ausführung der Arbeiten für den Portikus und das Portal der Kathedrale S. Pietro zu Bologna.

(Archivio notarile di Bologna, Rogiti di Albice Duglioli, vol. 13 del 1467 a c. 48v—51v.)

Dicto die undecimo iunii [*1467*].

Magister Pagnus quondam Lapi de Fiexoli diocesis florentine incisor lapidum vivorum ad presens habitator Bononie in capella sancte Lucie sponte promisit et convenit R.dis patribus et eximiis iuris utriusque doctoribus dominis Ludovico de Ludovisiis sedis apostolice prothonotario et archidiacono Bononie et Alexandro de Longariis de Perusio omnibus canonici [*sic*] Bononie, commissariis dominorum canonicorum et capituli ecclesie cathedralis Bononie super fabrica porte et porticus anterioris ecclesie cathedralis eiusdem ac Canonicis illius per eosdem dominos canonicos et capitulum specialiter deputatis ibidem presentibus et cum presentia consensu et voluntate dominorum canonicorum et capituli predictorum ibidem ob hanc causam ad capi-

[1]) Dies Dokument findet sich publiziert bei Gius. Zippel, Santi Bentivoglio e Firenze, Firenze 1894, p. 43. Über die beiden darin Genannten, den Florentiner Zanobi, der wahrscheinlich Unternehmer der Maurerarbeiten war, und Bartolomeo della Calcina, der als Betrauter des Bauherrn die Aufsicht zu führen hatte, haben die Forschungen in den Bologneser Archiven bisher keine Daten sonst zutage gefördert.

tulum de mandato prefati domini Ludovici de Ludovisiis tanquam antiquioris canonici dicte ecclesie, camerariis dicti capituli absentibus, specialiter congregatorum in quorum congregatione interfuerunt omnes infrascripti, videlicet [*folgen die Namen der Domherren*] cum ipsi sic congregati sint maior pars canonicorum dicte ecclesie ad presens residentium in Civitate Bononie ibidem presentium volentium et expresse consententium omnibus et singulis infrascriptis stipulantibus et recipientibus vice et nomine dicti capituli conducere ex partibus Istrie ad Civitatem et in Civitate Bononie per totum mensem septembris proxime venturum tot et tales lapides marmoreos Istrianos albos quot et quales fuerint necessarii pro conficiendo infrascriptos capitellos cantonerium bassas et gozolas pro faciendo porticum anteriorem dicte ecclesie cathedralis. Ac etiam facere et factas dare dicto capitulo per totum mensem decembris proxime venturum septem bassas simplices et unam bassam angularem sive duplam [*folgen die Mafsangaben für die Basen*]. Et etiam de dictis lapidibus facere et factos dare dicto capitulo per totum mensem martii proxime venturum septem capitellos simplices et unum capitellum angularem de duobus petiis intaglatos et factos more antiquo cum foliis et vidiciis [*viticci, Weinranken; es folgen die Mafsangaben für die Kapitelle*]. Et octo gozolas [*gocciola, hier offenbar in der Bedeutung von Wandkapitell*] de dictis lapidibus altitudinis et latitudinis in parte superiori consimilium capitellis predictis. Et unum archatrabem [*folgen Mafse für denselben*] omnibus expensis ipsius magistri Pagni exceptis expensis quarumcumque gabellarum que solvi occurrerent occasione conductionis dictorum lapidum ab Istria ad Civitatem Bononie inclusive, quas expensas omnes predicti domini Ludovicus et Alexander commissarii dicto nomine promiserunt dicto magistro Pagno stipulanti solvere omnibus illas habere debentibus et ab eis dictum magistrum Pagnum et eius heredes indennes [*sic*] et penitus sine damno eximere et conservare. Ac etiam promisit et convenit dictus magister Pagnus dictis dominis Ludovici et Alexandro commifsariis ut supra stipulantibus conducere tot et tales lapides marmoreos istrianos albos ab Istria in Civitatem Bononie quot et quales erunt oportuni pro faciendo portam anteriorem dicte Ecclesie Cathedralis Bononie modo et forma infrascriptis, videlicet [*folgt die Angabe der einzelnen Bestandteile des Portals, als Gewände, Oberschwelle, Sockel, Pilaster mit Kapitellen und Basen samt ihrem Architrav und Gesims, halbrunde Lünette, darüber Umrahmungsbogen, zwei Eck- und eine Scheitelpalmette (rosone), — alles mit genauer Detaillierung ihrer Mafse, sodann:*] Duas figuras integras apostolorum Petri et Pauli ponendas super roxonibus qui ponentur super sportis [*Vorsprüngen, Ecken*] cornixoni longitudinis trium pedum et quator unciarum. Et hoc ideo fecit dictus magister Pagnus quia ex adverso prefati domini Ludovicus et Alexander commifsarii dicto nomine cum presentia consensu et voluntate predictis hac tamen protestatione per eos utrumque ipsorum premifsa, quam pro repetita in qualibet parte presentis contractus et instrumenti haberi voluerunt et protestati fuerunt, videlicet quod pro aliquo supra vel infrascripto nolebant neque intendebant se vel eorum bona propria quoque modo tacite vel expresse obligare sed solum et dumtaxat bona dicti capituli, promiserunt et convenerunt dicto magistro Pagno presenti et stipulanti dare et solvere realiter et cum effectu libras treginta octo bon[*onienses*] ad rationem monete quatrinorum pro quibuslibet capitello bassa et gozola simplicibus, et libras septuaginta sex bon. monete predicte pro bassa et capitello duplicibus sive angularibus et eorum gozola, dicto magistro Pagno adiuvante muratores ponere in opere huiusmodi capitellos bassas et gozolas quantum necesse fuerit pro ministerio dicti magistri Pagni, que quantitates pecuniarum

ad rationem et numerum capitellorum bassarum et gozolarum huiusmodi ascendunt ad summam librarum trecentarum quadraginta duarum bon. salvo iure calculi his terminis videlicet: Ad omnem voluntatem dicti magistri Pagni ducatos treginta venetos auri boni et iusti ponderis et successive in civitate Venetiarum incontinenti cum dictus magister Pagnus conduxerit dictos lapides emendos pro faciendis capitellis bassis et gozolis predictis dumtaxat in portum Venetiarum tantam quantitatem pecunie quantum constabunt lapides predicti in Istria et quantum erunt expense conductionis ipsorum lapidum de Istria in portum predictum. Et quamprimum dictus magister Pagnus conduxerit lapides predictos in civitatem Bononie ad dictam ecclesiam cathedralem tantam quantitatem pecuniarum quantam dictus magister Pagnus expendiderit in conducendo et conduci faciendo dictos lapides de portu Venetiarum in civitatem Bononie. Et residuum valoris et pretii capitellorum bassarum et gozolarum predictorum dare et solvere eidem magistro Pagno subsequenter de tempore in tempus secundum quod et prout idem magister Pagnus faciet huius modi capitellos bassas et gozolas. Et ultra predicta etiam dare et solvere dicto magistro Pagno modo forma et temporibus infrascriptis omnem et quamcumque pecuniarum quantitatem quam dictus magister Pagnus assignaverit dictis commifsariis seu dicto capitulo expendidisse in emptionem degrossationem et conductionem dictorum lapidum necessariorum pro faciendo et ornando solum et dumtaxat portam ecclesie cathedralis predicte in Istria et ab Istria usque in civitatem Bononie et occasione emptionis degrossationis et conductionis dictorum lapidum. Et etiam satisfacere dicto magistro Pagno de eius labore salario et mercede emendi et degrossandi dictos lapides emendos solum pro porta predicta in Istria et eos conducendi in civitatem Bononie secundum quod et prout declarabitur ipsi magistro Pagno deberi per duos bonos viros in predictis praticos et expertos eligendos per dictas partes, videlicet unum pro qualibet parte. Et pecunias predictas quas dictus magister Pagnus expendet et expendidisse monstrabit in emptionem degrossationem et conductionem dictorum lapidum pro dicta porta dumtaxat emendorum et conducendorum in Istria et ab Istria usque in civitatem Bononie dare et solvere dicto magistro Pagno in locis modis et temporibus infrascriptis, videlicet: In civitate Venetiarum quam primum dictus magister Pagnus conduxerit vel conduci fecerit dictos lapides in portum Venetiarum tantam quantitatem pecuniarum quanta erit necessaria solvere pro precio quod constabunt in Istria dicti lapides porte et pro omnibus expensis conductionis dictorum lapidum de Istria in portu Venetiarum et pro quibuscumque gabellis quas solvere oporteret occasione conductionis dictorum lapidum de Istria in civitatem Bononie inclusive, et salarium et mercedem nautorum qui conducent dictos lapides de portu veneto Bononiam solvere integre dictis nautis ad rationem soldorum treginta septem bon. pro quolibet milliari librarum ponderis dictorum lapidum ad rationem ponderis grossi veneti in civitate Bononie incontinenti cum dicti lapides conducti fuerint ad dictam ecclesiam cathedralem Bononie. Et omne residuum pecuniarum huiusmodi et salarium debitum dicto magistro Pagno pro eius labore et mercede emendi degrossandi ac conducendi dictos lapides ad dictam ecclesiam cathedralem Bononie et dictis commifsariis seu dicto capitulo assignaverit rationem expensarum per eum factarum in emptionem degrossationem et conductionem dictorum lapidum. — Cum pacto per et inter dictas partes dictis nominibus expresse convento quod si et in quantum dicti commifsarii seu dictum capitulum voluerint facere laborare dictos lapides et perfici dictam portam, quod tunc et eo casu teneantur et debeant et sic promiserunt dicti commifsarii dictis nominibus dicto magistro Pagno stipulanti huiusmodi laborerium dictorum lapidum et perfectionem dicte porte dare et locare faciendum dicto ma-

gistro Pagno dare et solvere tale et tantum salarium pro laborerio et perfectione porte predictis pro quo quali et quantocumque alius magister vel operarius faceret et huiusmodi laborerium et perfectionem porte. Et tantum plus ultra dictum salarium dare et solvere dicto magistro Pagno quantum dicetur taxabitur et declarabitur per duos bonos viros per dictas partes ut supra eligendos deberi dicto magistro Pagno pro eo quod dictus magister Pagnus sit melior magister et magis praticus et expertus in similibus quam esset vel erit quicumque alius magister qui facere vellet dictum laborerium et portam. Et cum pacto per et inter dictas partes dictis nominibus expresse guarentito quod dictus Mr̄ pagnus teneatur et debeat (et sic promisit dictis commiſsarijs ut supra ſtipulantibus) tempore quo dictj com̄iſsarij dabunt et solvent ipsi Mr̄o pagni stipulatos triginta ducatos dare et prestare Antonium dominicj bonefidej mercatorem in fideiussorem et per fideiussorem ipsius Mr̄i pagnj dictis com̄iſsarijs et capitulo, quod ipse Mr̄ pagnus emet et conducet in civitatem nostram temporibus predictis omnes stipulatos lapides qualitatis et quantitatis stipulatarum alioquin de restituendo dictis com̄iſsarijs et capitulo dictos triginta ducatos, et omnem quantitatem pecunie quam dicti com̄iſsarij et capitulum expendiderint et solvj fecerint quomodocumque et per quemcumque dicto Mr̄o pagno uel alterj cuicumque occasione lapidum predictorum.

Cum mutua promissione de rato etcet.

pena quingentorum ducatorum etc.

Cum mutua promissione refectionis damnorum et expensarum etc.

Cum mutua obligatione bonorum capitulj et Mr̄j pagnj predictorum etc.

Debitisque renuntiationibus beneficiorum et cet.

Et Juramento more maiorum per dictum Mr̄um̄ pagnum tantum pro

Actum Bon(onie) in sacristia veterj ecclesie cathedralis Bonon(iensis) presentibus honestis viris d. Jacobo Antonij de cupreno. dn̄o Johanne de parmis de crevalcorio ambobus capellanis dom̄. Thomasino dj Regio mansionario ecclesie cathedralis predicte dn̄o Bartholomeo Marij dj Mongiorgio rectore ecclesie ſancte Marie de caraglia Bon̄(onie) dictis omnibus sacerdotibus et Bartholomeo quondam [*Lücke*] de calcina cive Bon̄(oniensi) de capella Nicolaj de albarjs (*Bari*) qui dixit etc. testibus etc.

7. Vertrag über die Lieferung von Marmor für die Kapelle Ludovisi in S. Domenico zu Bologna.

(Archivio Notarile di Bologna, Rogiti di Albice Duglioli vol. 13 del 1467 a c. 56v.)

Dicto die vigesimo Junij [*1467*].

R.dus in Christo pater et dominus Ludovicus de Ludovisiis sedis apostolice prothonotarius heres et hereditario nomine pro una ex tribus partibus quondam nobilis viri Nicolai olim spectabilis et generosi militis domini Iohannis Lighi de Ludovisiis et etiam commiſsarius et executor testamenti et preultime voluntatis prefati quondam Nicolai sponte etc. ut et tamquam heres et commiſsarius ac executor predictus coram testibus et me notario infrascriptis dedit et manualiter solvit numeravit tradidit et dimisit magistro Pagno quondam Lapi de Fiexoli diocesis Florentie incisori lapidum vivorum habitatori ad presens Bononie in capella s. Lucie ibidem presenti et manualiter recipienti decem bononenos auri novos. Et hoc ideo fecit quia ex adverso prefatus magister Pagnus et ipsius magistri Pagni precibus instantia et mandatis Benvenutus Iacobi de Scarsellis nauta habitator Bononie in capella s. Thome de mercato licet sciret se ad infrascripta non teneri nichilominus volens huic accedere obligationi et se et sua una

principaliter et in solidum cum predicto magistro Pagno obligare ipsi, ambo et uterque ipsorum in solidum per se et eorum heredes promiserunt dicto d. Ludovico heredi et commissario hinc ad eo per totum mensem novembris proxime venturum

Septuaginta quatuor pedes lapidum marmoreorum alborum Istrianorum in sexdecim dumtaxat petiis mensurarum et qualitatum descriptarum et contentarum in quadam scripta privata inter dictos d. Ludovicum heredem et commissarium ex una et M(agist)rum Pagnum ex altera partibus [*sic*] et de eorum voluntate ut ipsi asseruerunt dictata et facta per Bartholomeum de Calcina et Antonium de Magnanis cives Bononie pro construenda quadam capella in ecclesia sancti Dominici Bononie pro executione ultime voluntatis dicti quondam Nicolai de Ludovisiis, alias reddere et restituere ipsi d. Ludovico heredi et commissario suprascriptos decem bononenos auri cum promissione de rato etc. pena viginti quinque ducatorum auri etc· Cum promissione refectionis damnorum ex expensarum etc. Obligatione bonorum etcet. Et debitis renuntiationibus benefitiorum etcet.

Pro quo Benvenuto Jacobj de scarsellis et eius precibus instanzia et mandatis Johannes Boncampagnj civis et mercator Bon̄ de capella Damianj socius et inſtitor paulj de luparjs civis et mercator Bon̄, licet sicut se ad ista non tenerj nichilominus nolens huic accedere obligationj et se et sua ac dn̄. eius socij prodicto Benvenuto obligare sponte etc. fideiussit et fideiussor extitit quantum est solum et dumtaxat pro restitutione dictorum decem Bononiensium aurj suo proprio et principali nomine et etiam ut et tamquam inſtitor et socius dictj paulj Ac renuntiavit etcet. obligatione bonorum etc.

Actum Bon̄(onie) in episcopali palatio in camera residentie venerabilis et eximij Juris utriusque doctoris d. Alexandrj de longarij de perusio canonicj Bon̄(oniensis) et Vicarii curie episcopalis Bon̄(oniensis) presente dicto dn̄o Alexandro Vicario ac etiam presentibus eximio iuris utriusque doctori d. Ludovico de muzolijs canonico Bon(oniensi) et don̄o Thomasino de Regio mansionario ecclesie cathedralis Bon̄(oniensis), et don̄o Blasio de malchiavellis rectore ecclesie sancti Blasij Bon̄(oniensi) qui dixit etcet. testibus etcet.

GIULIANO DA MAJANO

VON CORNELIUS VON FABRICZY

I. CHRONOLOGISCHER PROSPEKT DER LEBENSDATEN UND WERKE

1432 Giuliano wird seinem Vater, dem Tischler- und Steinhauermeister Leonardo d' Antonio aus Majano, und seiner Mutter Diana zu Majano geboren (1).[1]

1451, 13. Juli. Er erhält für ein hölzernes Tabernakel »all' antica«, das ein von Giovanni lo Scheggia, dem Bruder Masaccios, gemaltes Madonnenbildnis umschliefsen und im Schlafzimmer des Auftraggebers Marco Parenti Aufstellung finden sollte, 16 Lire 10 Soldi ausgezahlt (2).

1455 Er verfertigt für die Kapelle der Compagnia di S. Agnese delle Laudi in S. Maria del Carmine eine Truhenbank mit Rücklehne und Pult (?) sowie eine Vertäfelung und erhält dafür 67 Lire (3).

1456, 26. Mai. Der Maler Neri di Bicci giebt Giuliano den Rahmen eines von ihm für die Compagnia di S. Niccolò in der Pfarrkirche zu Poggibansi zu liefernden Altarbildes um 50 Lire in Auftrag, nach einer von Neri selbst angefertigten Zeichnung (s. die Auszüge aus dem Notizbuch Biccis unter III, 2. Über das Notizbuch selbst vergl. Vasari II, 70).

1457, 15. Januar, 7. März, 16. April. Giuliano erhält von Neri di Bicci Auftrag, für drei weitere von diesem zu malende Altarbilder die Tafeln bezw. Rahmen zu liefern (s. die zu dem vorhergehenden Posten angegebene Quelle unter den betreffenden Daten).

1461 Giuliano beteiligt sich neben Verrocchio und Desiderio da Settignano mit einem Zeichnungsentwurf an der Konkurrenz für das Oratorium der Madonna della Tavola, welches im Dom zu Orvieto errichtet werden soll. Dasselbe wird erst zwischen 1464 und 1492, wie es scheint nach einem Modell des Dombaumeisters Giovannino di Meuccio aus Siena, ausgeführt (Arch. stor. dell' arte IV, 47 ff.) (4).

1461, 25. Juni. Giuliano verfertigt den Festapparat für die Feier des Johannistages im Baptisterium zu Florenz, und wird dabei von Giovanni d' Antonio, einem Schüler Neri di Biccis sowie diesem selbst unterstützt (vergl. Vasari II, 86 n. 2 und 87 sowie unter III, 2 den Vermerk zu obigem Datum. Über die Feste selbst s. Cesare Guasti, Le Feste di S. Giovanni Battista, ecc. Firenze 1884).

---

[1]) Dieser Ziffernhinweis sowie alle folgenden beziehen sich auf die im Anhange zu gegenwärtigem Prospekt gegebenen Erläuterungen bezw. Urkundenbelege unter II und III.

1461, 3. Juli bis } Giuliano erhält zu verschiedenen Malen Zahlungen im Gesamtbetrag
1462, 2. Januar. } von 3500 Lire für folgende Arbeiten, die er für die Badia von Fiesole ausgeführt: Schränke, Bänke, Thüren und Fenster in der Sakristei daselbst, zehn Thüren zu verschiedenen Räumlichkeiten, das Stuhlwerk des Kapitelsaals und der Gartenloggia, das Lesepult der Refektoriumskanzel (s. Fabriczy, Filippo Brunelleschi. Stuttgart 1892, S. 594, und Arte e Storia X, 20). Keine der wichtigeren dieser Arbeiten ist heute noch an Ort und Stelle oder sonstwo nachweisbar; es sei denn, dafs die aus der Badia stammende, jüngst aus der Sammlung des Herzogs von Verdura zu Palermo in das Berliner Museum gelangte intarsiierte Doppelthür sich mit Sicherheit als eine derselben bestimmen liefse (vergl. Repertorium für Kunstwissenschaft XVII, 243 u. 487).

1462, 2. Januar. Giuliano werden von den Mönchen der Badia von Fiesole 508 Lire ausgezahlt für verschiedene Arbeiten (Decken und Dachstühle, Sakristeischrank, Bänke fürs Refektorium und den Chor, Sängerpult), die er für die ihnen gehörige Kirche und Kloster S. Maria della Neve in Via Sangallo zu Florenz ausgeführt hatte (s. Fabriczy, a. a. O. S. 595).

1462, 14. September. Giuliano erhält von Neri di Bicci den Auftrag für den Rahmen einer Altartafel zum Preise von 6 Goldgulden, die dieser für das Eremo di Camaldoli im Casentino auszuführen hat (vergl. die unter III, 2 gegebenen Auszüge aus Biccis Notizbuch).

1462 Seit diesem Jahre, etwa bis um 1470—1474, ist Giuliano für Jacopo de' Pazzi mit Arbeiten an der Cappella Pazzi (geschnitzte Haupteingangsthür?), am Palazzo Quaratesi-Pazzi (Anbau gegen Piazza S. Firenze, Säulenhof), und an dessen Villa in Montughi beschäftigt (Fabriczy, Fil. Brunelleschi, S. 219, 232, 329, 336).

1462 In diesem und den folgenden Jahren vollendet Giuliano wahrscheinlich den nach 1457 begonnenen, bei seinem Weggang aus Florenz von Michelozzo bis auf Stockwerkshöhe aufgeführten Palazzo dello Strozzino (s. unsern im Jahrbuch 1903 gedruckten Artikel über Giuliano da Majano, S. 332 ff.).

1463, 2. Januar. Giuliano erhält neuerdings 417 Lire 6 Soldi für Arbeiten in S. Maria della Neve (s. oben zum 2. Januar 1462). Es sind dies 11 Thüren, Tische für die Bücherei, Bänke fürs Hospiz und das Presbyterium, endlich das Dach einer Treppe (Fabriczy, a. a. O. S. 598).

1463, 14. Mai, 8. und 24. Juli. Giuliano zahlt an Alesso Baldovinetti 5 Gulden für ein Madonnenbildchen in Tabernakel, 1 Lira 2 Soldi für die Zeichnung »einer Figur mit Pferden«, die Giuliano wohl in Intarsia an einem Bettgestell für Piero Alberti anbrachte, endlich 2 Lire 4 Soldi für die Gipsgrundierung einer Tafel, die er für Bernardo Rucellai lieferte (5).

1463, 20. Juli. Giuliano erhält den Auftrag, die schon 1435—1440 von verschiedenen Meistern begonnenen (s. Cavallucci, S. Maria del fiore, Firenze 1881, p. 233, und Vasari II, 480) intarsiierten Schränke an der Fensterseite der nördlichen Domsakristei (Sacrestia nuova delle messe) nach eigenem Entwurf zu vollenden, und den Sitz unter denselben im Verein mit Giov. di Domenico da Gaiuole nach des letzteren Modell herzustellen (s. unter III, 3a).

1463, 23. September. Giuliano zahlt an Alesso Baldovinetti 3 Goldgulden für den Entwurf einer Geburt Christi, die er in den Intarsien der Domsakristei ausführen will (5).

1464, 21. Februar. Er zahlt demselben 3 Lire für das Kolorieren von fünf Köpfen an den von Tomaso Finiguerra gezeichneten Figuren, die gleichfalls für die Sakristei-

schränke bestimmt sind. Die eine der Intarsiatafeln Giulianos mit dem hl. Zanobius zwischen zwei Diakonen hat sich im Museo dell' Opera erhalten (5).

1464, 11. April. Giuliano übernimmt die Anfertigung von zwei hölzernen Altarleuchtern für die Klosterkirche der hl. Monica (zwischen Via della Fogna und Piazza del Carmine, seit 1819 aufgehoben. Vergl. die unter III, 2 gegebenen Auszüge aus Biccis Ricordi, de dato 30. April 1464).

1464, 8. Dezember. Er erhält für die Bemalung eines Madonnentabernakels in Blau und Gold 10 Lire (vergl. die Auszüge aus Biccis Notizbuch, ad annum).

1464 Giuliano empfängt von Alessio Baldovinetti 22 Lire für eine Holztruhe mit eingelegter Arbeit und für eine Bildtafel (die der letztere beide mit Malereien schmücken will) (5).

1465, 22. Februar. Giuliano wird für die vollendete Arbeit an der Fensterwand der Sagrestia nuova bezahlt (s. unter III, 3b).

1465, 5. April. Er erhält den Auftrag, für S. Maria Nuova eine (heute verlorene) hölzerne Kanzel mit eingelegter Arbeit für 18 Goldgulden zu verfertigen (6).

1465, 19. April. Es wird ihm die Intarsiavertäfelung der Eingangswand der Domsakristei übertragen (s. oben ad annum 1463, 20. Juli) gegen eine Entlohnung von 5 Gulden für die Quadratelle. An der einen Hälfte der Wand soll er eine »Darstellung im Tempel«, an der andern eine »Geburt Christi« ausführen. Auch die Krönungsguirlande über den Schränken, von Putten gehalten, soll er herstellen — alles nach seinen eigenen dafür vorliegenden Entwürfen. Diese Arbeit ist bekanntlich erhalten (s. den Auftrag für dieselbe unter III, 3c).

1465, 7. Mai. Giulianos Vater Leonardo erwirbt ein Haus in Via Sangallo, das nach seinem Tode (zwischen 1465 und 1469) von Giuliano und seinen Brüdern bezogen wird (s. die Portate al Catasto unter III, 1d und e).

1466, 16. Juli. Giuliano liefert einen Entwurf für die Erweiterung des Querschiffes und Chores, die Höherlegung des Hauptaltars und den Bau der neuen Sakristei der Collegiata zu San Gemignano und erhält dafür als Honorar 10 Lire 10 Soldi (Pecori, Storia di S. Gemignano, Firenze 1853, p. 508; Arch. stor. dell' arte III, 36). Ob er ihn auch selbst ausgeführt habe, bleibt ungewifs (7).

1466, 22. Oktober. Er liefert Neri di Bicci eine Tafel, worauf dieser für den Abt von S. Michele in Arezzo ein Altarbild zu malen hat (vergl. unter III, 2 ad annum).

1467, 1. September. Giuliano vergiebt im Auftrag der Mönche des Eremo di Camaldoli an Neri di Bicci eine Altartafel (a. a. O. ad annum).

1468, 16. Mai. Er liefert den Entwurf für die Kapelle der hl. Fina in der Collegiata zu S. Gemignano und wird dafür mit 11 Lire 6 Soldi bezahlt. Nach demselben führte den Bau wahrscheinlich Benedetto, Giulianos jüngerer Bruder, aus (Pecori, a. a. O. p. 517; Arch. stor. dell' arte III, 56) (7).

1468, 20. Juni. Für die unterm 19. April 1465 zur Ausführung übernommene Guirlande über den Schränken der Domsakristei wird die Entlohnung Giulianos seitens der Operai mit 15 Lire für die Quadratelle festgesetzt (s. unter III, 3d).

1468, 2. Juli. Giuliano läfst durch Neri di Bicci ein von ihm verfertigtes Tabernakel für Hausandacht ausmalen und bezahlt Bicci dafür 3 Goldgulden. Es ist für einen Cortigiani nach Pisa bestimmt (vergl. unter III, 2 ad annum).

1468, 27. August. Giuliano borgt Neri di Bicci 2 Goldgulden (s. a. a. O.).

1469 Datum des frühesten der beiden erhaltenen Steuereinbekenntnisse Giulianos und seiner Brüder (s. unter III, 1d).

1470, 9. Februar. Giuliano wird der Priesterdreisitz für den Chor der Kathedrale von Pisa in Auftrag gegeben. Erhalten haben sich davon nur drei Intarsiatafeln mit Prophetenhalbfiguren, jetzt in die Vertäfelungen der Langschiffwände (zwei rechts, eine links) eingelassen (Arch. stor. dell' arte VI, 155 und 173, 174). Zahlungen dafür empfängt der Meister am 9. Februar 1470, 21. November 1471 und 9. April 1472. Vergl. auch weiter unten das zum 23. April 1476 Gesagte, sowie III, 4 ad annum.

1470, 27. April. Giuliano liefert für die Benediktiner der Badia zu Arezzo (Convento delle SS. Flora e Lucilla) einen Entwurf zum Neubau ihres Klosters (8).

1470, 1. Mai. Giuliano sendet zu einem von Baccio Pontelli für den Pisaner Dom in Arbeit begriffenen Sitz (der neben der Thür des Querschiffs bei der Cappella dell' Incoronata Aufstellung finden soll) zwölf Intarsien [chalsuoli di tarsia] von Florenz nach Pisa und wird dafür mit einem Goldgulden bezahlt (s. III, 4 ad annum).

1470, September. Giuliano liefert von diesem Zeitpunkt an bis Ende 1478 verschiedene, in den Rechnungsvermerken im einzelnen angeführte Arbeiten für Kloster und Kirche S. Maria de' Servi in Florenz. Es handelt sich dabei um Tischler-, Holzschnitz- und Intarsia-Arbeiten (s. unter III, 6 und vergl. Vasari II, 468 nota 3).

1471, 26. Januar. Neri di Bicci malt für Giuliano ein Madonnentabernakel für das Schlafzimmer seines Bruders Giovanni und erhält dafür 25 Lire (s. unter III, 2 ad annum).

1471, 7. Mai. Giuliano liefert für den Abt von S. Piero zu Ruoti in Valdambra eine Tafel, worauf Neri di Bicci eine Krönung Mariä zu malen übernimmt. Sie ist jetzt im Museo di S. Appollonia zu Florenz aufgestellt (s. unter III, 2 a. a. und Vasari II, 76).

1471, Juli. Giuliano wird von der Signoria nach Montepoggiolo entsendet, um die Befestigung des Kastells zu entwerfen und die betreffenden Arbeiten zu leiten (9).

1471, 18. September. Die Brüder Majano verkaufen einen Landbesitz zu San Martino di Majano (s. unter III, 1 e).

1471, 20. September. Die Opera del Duomo schliefst mit Giuliano, Francione und Francesco di Domenico, il Monciatto eine vorläufige Vereinbarung ab betreffs der Holzarbeiten an der Chorumschrankung im Dom zu Florenz, zu der die Genannten einen Entwurf liefern sollen. Die Arbeit kam nicht zustande (Rumohr, Italienische Forschungen, Berlin 1827. Bd. II, S. 376). Den Wortlaut des betreffenden Dokumentes s. unter III, 5a.

1472 Giuliano verfertigt den Entwurf für den Palazzo del Capitano (den florentinischen Statthalter) zu Sarzana (10).

1472, 8. Juni. Er übernimmt von Neri di Bicci die Lieferung einer Altartafel samt Rahmen für eine Madonna mit Heiligen, die jener im Auftrage der Äbtissin von S. Appollonia auszuführen hat. Das Bild befindet sich jetzt in der Accademia di belle arti zu Florenz (Vasari II, 78 und unter III, 2 a. a.).

1472, 14. November. Die Brüder Majano kaufen ein Stück Landes in der Gemarkung von Prato (s. unter III, 1e in ihrer Portata von 1480).

1472, 14. November. Unter diesem Datum führt Neri di Bicci eine Altartafel an, die Giuliano ihm schon längere Zeit vorher für ein Bild geliefert, das in S. Felice in piazza Aufstellung gefunden hat (s. unter III, 2 a. a.).

1473, 15. März. Giuliano beginnt nach eigenem Entwurfe und mit Florentiner Werkleuten den Bau des Palazzo Spannocchi in Siena (s. hierüber unseren Artikel im Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. 1903, S. 324 ff.).

1473, 21. Mai. Er wird von der Arte dei Rigattieri mit der Anfertigung des Gestühls, einer Kaminbank und eines Schreibtisches für den Notar derselben beauftragt, die in der Amtsstube des Zunfthauses Aufstellung finden sollen (11).

1473, 12. Juni. Die Neuherstellung der Sala del Consiglio (dell' Orologio, dei Gigli) und dell' Udienza im Palazzo Vecchio wird dekretiert. Zu den betreffenden Arbeiten wird auch Giuliano herbeigezogen (s. unter dem 29. Dezember 1475 sowie Gaye I, 571) (12).

1473, 30. Juni. Giuliano wird von der Opera del Duomo mit der Anfertigung des Glockenstuhles für eine der Domglocken beauftragt (13).

1474, 26. Mai. Es wird der Grundstein zum Bau des Domes von Faenza nach dem Entwurf Giulianos gelegt und derselbe in den nächsten sieben Jahren aufgeführt (am 15. Oktober 1481 wird er geweiht). Giulianos Bestellter Mariotto di Giovanni aus Florenz hat die Bauleitung, der Meister selbst die Oberaufsicht (Montanari, Guida storica di Faenza, Faenza 1882, p. 43; J. Graus, Der Dom von Faenza, im Kirchenschmuck, Jahrg. 1888, Nr. 7, und in der Zeitschrift für bildende Kunst, 1889, S. 164. Vergl. Archivio stor. dell' arte III, 441 und Repertorium für Kunstwissenschaft XIV, 526).

1474, 14. Juli. Die Brüder Majano erwerben Grundbesitz in einer der Vorstädte von Prato (s. unter III, 1e in ihrer Portata von 1480).

1475, 29. Dezember. Es werden dem Giuliano und Francione 900 Lire ausgezahlt für Arbeiten, welche sie bei der Neuherstellung der Sala del Consiglio (dell' Orologio, de' Gigli) und der Sala dell' Udienza im Signorenpalast zu Florenz leisteten. Nach Milanesi (Vasari II, 481) handelte es sich um die Decke der Sala del Consiglio (Arch. di Stato, Deliberazioni e Stanziamenti degli Operai del Palazzo e della Sala del Consiglio, filza 13, mitgeteilt bei Gaye I, 571. Vergl. weiter oben zum 12. Juni 1473).

1476, 28. Februar. Giuliano empfängt die erste Abschlagszahlung für die Marmoreinrahmung der Thür zwischen Sala dell' Orologio und dell' Udienza, die er zusammen mit seinem Bruder Benedetto zu verfertigen übernommen hat. Andere Zahlungen dafür erfolgen am 21. Dezember 1480 und — die letzte — am 27. November 1481. Den Entwurf und zum Teil auch die Ausführung durch Giuliano verrät hier die Rückseite in der Sala dell' Udienza, während die reichere Vorderseite in der Sala de' Gigli ausschliefslich Benedetto angehört (aus der vorzitierten Quelle publiziert bei Gaye I, 572, 576 und 577).

1476, 28. Februar. Zur selben Frist erhält er auch die erste Ratenzahlung für die zusammen mit Francione in Arbeit begriffene intarsiierte Thür desselben Saales. Sie wird zum Johannesfeste 1480 vollendet und am 9. Dezember des gleichen Jahres den beiden Meistern mit 800 Lire bezahlt (a. a. O. bei Gaye I, 572 und 575).

1476, 2. April. Giuliano verfügt unter diesem Datum kodizillarisch für den Fall seines Todes (vergl. unter III, 8 den Wortlaut der Notariatsurkunde).

1476, 23. April. Ein zweiter von Giuliano für die Kathedrale zu Pisa gearbeiteter Sitz, »la quale è posta nella nave grande in duomo tra due colonne dove seggono le donne, ed è la seconda sedia cominciando di verso il coro« (Arch. stor. dell' arte VI, 155), langt an diesem Tage von Florenz in Pisa an, und wird am 27. April aufgestellt. Von dieser Arbeit hat sich nichts erhalten (vergl. unter III, 4 a. a. sowie weiter oben zum 9. Februar 1470).

1477, 23. Februar. Die Operai del Palazzo vergeben die Arbeit an dem (holzgeschnitzten) Friese der Sala dell' Udienza an Giuliano, Francione, Fr. di Dome-

nico il Monciatto und Giov. di Domenico da Gaiuole. Dieselbe wird am 30. Dezember 1478 geschätzt und mit 3442 Lire 10 Soldi bezahlt (a. a. O.; mitgeteilt bei Gaye 1, 573 und 574).

1477, 2. April. Giuliano wird (an Stelle von Giuliano d' Andrea und Tommaso Succhielli [s. C. Guasti, La Cupola di S. Maria del fiore, Firenze 1857, p. 109, doc. 322]) mit einem Jahresgehalt von 150 Lire zum Capomaestro des Domes von Florenz ernannt, und behält die Stelle ununterbrochen bis zum 2. Mai 1488 (s. weiter unten zu diesem Datum) (14).

1477, 9. Juni. Unter diesem Datum dankt Anton Giacomo Venier, Bischof von Cuencha und Kardinal von S. Clemente brieflich Lorenzo de' Medici dafür, dafs dieser Giuliano angewiesen habe, sich nach Recanati zu begeben, um dort den Bau des Palastes, den Venier schon 1473 begonnen hatte, zu leiten (s. unter III, 7a) (15).

1477, 2. Oktober. Giuliano empfängt in Recanati vom Prokurator des Kardinals Venier die Restzahlung einer Summe von 300 Dukaten für Arbeiten, die von verschiedenen Werkleuten am Palast des Kardinals geleistet wurden (P. Gianuizzi, Documenti inediti sulla basilica Loretana im Arch. stor. dell' arte 1, 369).

1477, 7. November. Giuliano und seine Brüder kaufen neuerdings ein Stück Land im Weichbild der Stadt Prato (s. unter III, 1e ihre Portata vom Jahre 1480).

1478, 1. Februar. Unter diesem Datum ersucht der Kardinal Venier Lorenzo de' Medici, den in Florenz weilenden Giuliano zu veranlassen, dafs er sein Versprechen, mit Beginn des Frühlings nach Recanati zurückzukehren, einhalte (s. unter III, 7b).

1478, 20. Februar. Brief des Kardinals an Lorenzo de' Medici, worin er mitteilt, Giuliano sei in Rom gewesen und habe versprochen, nach Ostern die Arbeit in Recanati wieder aufzunehmen. Zugleich bittet er Lorenzo, Giuliano seinerzeit zur Erfüllung seiner Zusage zu verhalten (s. unter III, 7d).

1478, 9. Juni. Giuliano meldet vor der zur Feststellung der Forderungen an das konfiszierte Vermögen Jacopo Pazzis sowie seiner Mitverschworenen eingesetzten Behörde der Ufficiali de' Rubelli seinen Anspruch mit 1800 Lire an, für die seit 1462 dem Genannten gelieferten Arbeiten (s. oben zu 1462) (16). Dafür wird ihm aufser einigen unbedeutenden Barzahlungen ein Turm mit einer Bottega im Erdgeschofs als Eigentum überwiesen, gelegen am sogenannten Canto de' Pazzi in Via de' Balestrieri (gegenüber von Palazzo Quaratesi-Pazzi), der 1480 noch immer unbenutzt leer steht, dagegen 1497 seit mehreren Jahren an den Maler Bartolomeo di Giovanni um den Jahreszins von 74 Lire vermietet erscheint (s. die Portata vom Jahre 1480 unter III, 1e sowie [G. Baroni] La Parrocchia di S. Martino a Majano, Firenze 1875, p. 90 und LXXXII).

1478, 17. Juni. Giuliano wird von der Domopera für seine Arbeit am Osterkerzenleuchter mit 50 Lire entlohnt (17).

1478, 29. Dezember. Giuliano interveniert als Bestellter des Kardinals Venier beim Ankauf einiger Häuser, deren Grundfläche offenbar in dessen Palastbau zu Recanati mit einbezogen werden soll (P. Gianuzzi im Arch. stor. dell' arte 1, 415). Aus diesem Anlafs und unter gleichem Datum schreibt der Kardinal an Lorenzo de' Medici, er möge Sorge tragen, dafs Giuliano, der noch bis zum 10. Januar in Recanati festgehalten ist, seine Stelle als Dombaumeister nicht verliere, wenn er nicht zur bestimmten Frist in Florenz anwesend sei (s. unter III, 7e).

1478, 30. Dezember. Auf Grund einer schon früher von Giuliano und Dominico Pagni da Prato gemachten Schätzung wird dem Bened. da Lucca und Giov. da Gaiuole ihre Arbeit am Gestühl der Sala del Consiglio (de' Gigli) und an zwei Bänken

im Vestibül des Palazzo vecchio mit 1293 Lire 15 Soldi bezahlt (Gaye I, 574 a. a. et d.).

1479, 3. August. Durch den Tod des Kardinals Venier werden die Arbeiten an dessen Palast in Recanati unterbrochen und in der Folge auch nicht wieder aufgenommen (15).

1480, 25. Januar. Von Giuliano auf ein Versehen aufmerksam gemacht, das bei Versetzung des Frieses an der nördlichen Seitentribüne des Doms zu Florenz unterlaufen war, beauftragen die Vorstände der Wollzunft als Patrone des Dombaues die Operarii, für die Ausbesserung gedachten Fehlers Sorge zu tragen (18).

1480, 1. Juli. Giuliano erhält vom Kloster S. Maria de' Servi zu Florenz 25 Goldgulden für Holzbalken, die er zum Dachstuhl der Kirche zu liefern hat (s. unter III, 6, sub b a. a. O.).

1480, 27. September. Giuliano erhält in seiner Eigenschaft als Dombaumeister von den Operarii die Genehmigung zur Anstellung eines weiteren Maurermeisters am Dombau (19).

1480 Datum des späteren der beiden erhaltenen Steuereinbekenntnisse Giulianos und seines Bruders Benedetto (der dritte Bruder Giovanni war am 10. August 1478 gestorben; vergl unter III, 1 e).

1480 Die Brüder stiften das Tabernakel der Madonna dell' Ulivo auf ihrem bei Prato gelegenen Landgute. Die Inschrift auf demselben giebt das Datum und nennt alle drei Brüder, woraus zu folgern ist, dafs die Errichtung des Tabernakels vor 1478 beschlossen und auch in Arbeit genommen worden war (vgl. das vorhergehende Regest). Es befindet sich jetzt im Dom zu Prato. Dem Giuliano gehört daran die architektonische Umrahmung, seinen Brüdern der bildnerische Schmuck (Vasari II, 472 nota 5 und III, 343).

1480 Nach diesem Jahre kaufen die Brüder von den Medici einen Grund in Via di Ventura (heute Via della Colonna bei S. Maria de' Servi), um sich darauf ihre eigenen Werkstätten, statt der seither in Via de' Servi und Castellaccio mietweise innegehabten (s. die Portate 1469 und 1480), zu erbauen. Beim Tode Giulianos waren sie indes kaum begonnen und konnten von den Erben erst im Jahre 1498 vermietet werden ([Baroni] La Parrocchia di S. Martino a Majano, Firenze 1875, p. 90 und LXXXII) (19a).

1481, 18. Mai. Das Kapitel des Doms zu Faenza beschliefst, gewifs in Anwesenheit Giulianos, den Bau der Kathedrale nicht über die in Ausführung begriffenen Partien hinaus (Chor, Querschiff und vier Traveen des Langschiffes) fortzuführen, und verpflichtet Mariotto, den Bauführer Giulianos, die Arbeiten nach dessen Anordnungen vorzunehmen (s. oben die zum Regest vom 26. Mai 1474 angegebenen Quellen).

1481, 18. Juni. Kurz vor diesem Zeitpunkt kommt Giuliano, wohl auf der Reise von Faenza nach Loreto begriffen, durch Urbino (Gaye I, 274).

1481, 20. September. Zu dieser Frist werden die seit dem Tode des Capomaestro Marino di Marco Cedrini im Jahre 1479 und seit der kurzen Amtsführung seines Nachfolgers Maestro Tomaso unterbrochenen Arbeiten am Neubau des Domes zu Loreto wieder aufgenommen. Bevollmächtigter des Bauherrn Kardinals Girolamo Rovere Basso ist dabei Giov. di Benvenuto Aldobrandi aus Florenz, Bauleiter Giuliano da Majano (Vogel, De Ecclesia Recanatensi et Lauretana, Recineti 1859, t. I, p. 313 und P. Gianuzzi, Documenti inediti sulla Basilica Loretana im Arch. stor. dell' arte I, 419). Während der Jahre seiner Bauleitung

arbeitete Giuliano mit seinem Bruder Benedetto gemeinsam die intarsiierte Thür der Sacrestia della Cura und liefs von dem letzteren nach seinem (Giulianos) Entwurf ihre Marmorumrahmung ausführen.

1481, 3. Oktober. Die (in den folgenden Jahren am Dombau zu Loreto thätigen) lombardischen Meister Taddeo, Gasparo und Baldassare (s. Arch. stor. dell' arte I, 419) empfangen die Restzahlung für das Portal von S. Domenico zu Recanati, das sie — nach dessen Stil zu urteilen — offenbar nach einem Entwurf Giulianos hergestellt hatten (Arch. stor. dell' arte VII, 448 e 449: Pietro Gianuizzi, Giorgio da Sebenico architetto e scultore) (20).

1482, 9. April. Der Rat von Macerata beschliefst betreffs der bevorstehenden Herstellung des Palazzo Maggiore das Gutachten Giulianos einzuholen »existentis ad fabricam S. Marie de Laureto, optimi et probati magistri in huiusmodi exercitio (P. Gianuzzi im Arch. stor. dell' arte I, 416). Am 11. Mai desselben Jahres wird sodann, nachdem Giuliano inzwischen sein Gutachten abgegeben hat, beschlossen, danach vorzugehen (a. a. O. p. 417).

1482, 14. Juli. Die Mönche von S. Donato a Scopeto verrechnen mit Giuliano die gegenseitigen Forderungen, die aus dem Bezug von zehn Wagenladungen Steinen für Steinmetzarbeiten und aus der Lieferung einer Altartafel herrühren (21).

1482, 25. August. Giuliano macht sein Testament (22).

1483, 28. August. Giuliano steuert seine zweitgeborene Tochter Ginevra bei ihrer Verheiratung mit dem Bäcker Cristoforo di Matteo di Cristoforo mit 400 Goldgulden aus (22a).

1484, 13. Januar. Giuliano wird für Hölzer, die er zum Dachstuhl von S. Maria de' Servi geliefert hatte, bezahlt (vergl. weiter oben zum 1. Juli 1480). Die letzte derartige Zahlung erfolgt am 4. August 1484 (s. unter III, 6 sub b a. a.).

1484, 19. Juni. Meister Johann Jacob aus Flandern übernimmt die Anfertigung des Portals für S. Agostino in Recanati bis zum September desselben Jahres. Da es im Stil ganz dem von S. Domenico entspricht (s. oben zum 3. Oktober 1481), so wird auch hierbei die Teilnahme Giulianos wahrscheinlich (Arch. stor. dell' arte VII, 449: P. Gianuizzi, Giorgio da Sebenico architetto e scultore) (20).

1485, 2. März. Dem Florentiner Bankhaus der Brüder Gondi werden von Herzog Alfons von Kalabrien 20 Gulden zurückerstattet, die es Giuliano da Majano aus Anlafs von dessen nach Neapel zu unternehmender Reise ausgezahlt hatte, wohin er kurz vorher berufen worden war, um für den König und Herzog Entwürfe zu ihren Bauten zu liefern (s. Repertorium für Kunstwissenschaft XX, 87 und 90).

1485, 14. März. Datum eines Briefes des Kardinals Gir. Rovere-Basso an seinen Generalvikar zu Recanati, worin er ihm das Eintreffen Giulianos zu Loreto unmittelbar nach Ostern (3. April) ankündigt, um die längere Zeit unterbrochenen Arbeiten am Dombau wieder aufzunehmen (Arch. stor. dell'arte I, 417). Giuliano begab sich indes nicht nach Loreto, wie der folgende Posten beweist.

1485, 27. April. Giuliano wird für Zeichnungen, die er dem Herzog Alfons von Kalabrien liefert, in Neapel mit 96 Dukaten bezahlt. Dafs es sich dabei um den Entwurf von Porta Capuana gehandelt habe, und dafs sie nach demselben von einheimischen Werkleuten ausgeführt worden sei, haben wir an anderm Orte dargetan (Repertorium für Kunstwissenschaft XX, 87 und 90).

1485, 17. Mai. Giuliano schliefst in Prato den Vertrag ab betreffs Baues der Madonna delle Carceri, nachdem er aus der Konkurrenz um ihn als Sieger hervorgegangen war. Es wird auch am 26. desselben Monats im Beisein Giulianos

der Grundstein dazu gelegt. Doch gerät er sofort ins Stocken, wird infolge der Entscheidung Lor. de' Medicis Giuliano abgenommen und am 9. Oktober 1485 Giuliano da Sangallo übertragen (Calendario Pratese del 1847, Anno II pag. 133 e segu: C. F. Baldanzi, La chiesa di S. Maria delle Carceri). Vergl. das zu zwei Entwürfen des in Rede stehenden Bauwerks in den Uffizien (Nr. 1606 und 1607) von uns Ausgeführte in: Die Handzeichnungen Giulianos da Sangallo, Stuttgart 1902, S. 109 ff.

1485, 22. September. Arbeiten, die Giuliano am Dombau zu Loreto hatte ausführen lassen, werden ausgezahlt (Arch. stor. dell' arte I, 419).

1485, 28. November. Eine Anzahl am Dombau zu Florenz beschäftigter Künstler, darunter auch Giuliano als Dombaumeister, werden in ihrer Bestallung bestätigt (23).

1485, 30. Dezember. Zu dieser Frist ist Giuliano wieder in Florenz und erhebt bei der Opera del Duomo seinen Gehalt als Dombaumeister für das verflossene halbe Jahr (24).

1486, 6. Januar. Der Kardinal Rovere benachrichtigt in einem Schreiben aus Rom seinen Generalvikar zn Recanati, er habe Giuliano angewiesen, sich sofort nach Loreto zur Fortführung des Dombaues zu begeben (Arch. stor. dell' arte I, 420).

1486, 26. Februar. Giuliano errichtet ein Kodizill zu seinem Testament vom 25. August 1482, womit er seine Witwe im lebenslänglichen Genufs der Einkünfte seines Vermögens beläfst und ihr seine sämtliche Fahrnis (bona mobilia) als Eigentum vermacht. Im übrigen hält er die Bestimmungen seines Testaments aufrecht (24 a).

1486, 7. März. Kardinal Rovere-Basso schreibt an seinen Generalvikar, er habe Nachricht, Giuliano sei von Florenz abgereist, glaube sogar, er sei schon in Loreto (Anh. stor. dell' arte I, 420).

1486, 11. Mai. Giuliano ist wieder in Florenz und nimmt an der Beratung über die Anlage der Pforten von S. Spirito teil (Fabriczy, Fil. Brunelleschi, Stuttgart 1892, S. 203 Anm. 3).

1486, Mai bis 1487, Februar. In diese Zeit fällt wahrscheinlich die Ausarbeitung der Pläne und Modelle für das Chorgestühl des Domes von Perugia (s. weiter unten a. a. 1488).

1487, 17. Februar. Zu dieser Frist erteilt Alfons von Kalabrien den Befehl zur Inangriffnahme der von ihm geplanten Bauten — des Palastes auf Poggio reale und der Villa Duchesca — und sendet um Giuliano nach Florenz (Repertorium für Kunstwissenschaft XX, 87 und 91).

1487, 29. Mai und 8. August. Giuliano erhält in Florenz 261 Dukaten ausgezahlt für Modelle und Zeichnungen, an denen er im Auftrag des Herzogs Alfons von Kalabrien für dessen ebenerwähnte Lustschlösser arbeitet (Repertorium für Kunstwissenschaft XX, 87 und 91).

1487, 29. und 30. August. Die Modelle langen in Begleitung Giulianos in Neapel an (a. a. O.).

1487, 27. November. Giuliano pflegt in Neapel mit dem Bevollmächtigten des Kardinals Rovere-Basso Abrechnung über die Entlohnung der von ihm am Dom zu Loreto geleisteten Arbeiten und wird dafür mit 935 Dukaten abgefunden (s. Repertorium für Kunstwissenschaft XX, 88 und 92 ff.). Sein Werk daran ist der Einbau der Strebepfeiler in die Seitenschiffe, das daraus sich ergebende System von Kapellen an ihren Umfangsmauern, vielleicht auch die Einwölbung des Langschiffs und die Anlage des Kuppeltambours, endlich die Angabe der äufseren Ummantelung der Ostseite, die mit ihrer schrägen Böschung, ihren dicken Festungsmauern mit

Zinnenkranz und Wehrgang dem Bau das Ansehen einer kriegsbereiten Burg verleiht (begonnen von Giuliano, seit 1487 fortgeführt von Pietro Amoroso, vollendet 1490—1494 durch Baccio Pontelli).

1488, 2. Mai. Giuliano wird wegen seiner ständigen Abwesenheit aus Florenz von der Stelle des Dombaumeisters, die er seit 2. April 1477 bekleidet, amoviert, und dieselbe dem Giuliano da Sangallo übertragen, der sie jedoch nicht annimmt (vergl. unsern »Chronologischen Prospekt« über Giuliano da Sangallo im Beiheft zum Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. 1902, S. 4 und 17) (25).

1488, 5. Juni. Giuliano begiebt sich nach Capua, Marcianise und anderen Orten, um Material für seine Neapeler Bauten zu beschaffen (Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XX, S. 88 und 93).

1488, 2. August. Er erkrankt im Juli und wird auf Kosten des Herzogs Alfonso ärztlich behandelt (a. a. O. S. 89 und 93).

1488, 17. August. Der Entwurf des zu dieser Frist ausgebauten Palazzo Como in Neapel (jetzt Museo Filangieri) kann nicht, wie vermutet wurde, von Giuliano da Majano herrühren, da die Arbeiten daran schon 1464 — also 20 Jahre vor dessen frühestem Aufenthalte zu Neapel — begonnen worden waren (vergl. Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XX, S. 89 und 93) (25a).

1488, 13. Oktober. Der Gatte Lucrezias, der dritten Tochter Giulianos, Lorenzo di Giovanni Silvestri da Montacuto, bestätigt den Empfang von hundert Goldgulden als Restzahlung der Mitgift seiner Frau (25b).

1488, 15. Dezember. Giuliano wird neuerdings zum Dombaumeister gewählt (26). Er behält dies Amt bis zu seinem Tode; als sein Nachfolger wird am 17. September 1491 Luca Fancelli damit betraut (s. unter III, 10).

1488, 31. Dezember. Giuliano ist wieder in Florenz, wo er für den Herzog Alfonso von Neapel eine Altartafel bei einem ungenannten Maler besorgt und den Preis dafür ausgezahlt erhält (Repertorium für Kunstwissenschaft XX, 89 und 93).

1488 Domenico del Tasso arbeitet in Perugia bis 1491 an dem Gestühl für den Chor des Domes. Giuliano hatte den Entwurf dazu wohl schon in der Zeit vom Mai 1486—1487 (s. oben a. a.) geliefert, an die Ausführung selbst aber nicht mit Hand angelegt (Giornale di erudizione artistica, Perugia 1872, vol. 1, p. 70 e 97).

1489, 16. Februar. Giuliano erhält in Florenz 154 Dukaten über Auftrag des Herzogs Alfonso ausgezahlt (a. a. O.).

1490, 8. Januar. Datum des Vertrags über die Ausführung der Decke für S. Eligio zu Neapel durch einen dortigen Meister, nach einem von Giuliano gegebenen Entwurfe (Repertorium für Kunstwissenschaft XX, S. 89 und 94). Den Wortlaut des Vertrags s. unter III, 11.

1490, 12. Februar. An dem von den Operai del Duomo in Florenz mit Beschlufs von diesem Datum ausgeschriebenen Konkurse für Fassadenentwürfe von S. Maria del fiore beteiligt sich Giuliano mit zwei von Neapel eingesandten Zeichnungen (Vasari IV, 304 und 306).

1490, 17. Oktober. Giuliano stirbt nach längerer Krankheit zu Neapel (Repertorium für Kunstwissenschaft XX, 89 und 94) (27).

1490, 4. November. Benedetto tritt die Erbschaft nach seinem Bruder an und erteilt an Alfonso di Matteo di Filippo Strozzi in Neapel Vollmacht zur Erhebung ihres dortigen Teiles (27a).

1490, 18. Dezember. Die Opera del Duomo zahlt den Erben Giulianos seinen Gehalt als Dombaumeister für die Zeit vom 1. Juli bis 15. Oktober 1490 aus (28).

II. ERLÄUTERUNGEN UND QUELLENBELEGE ZUM CHRONOLOGISCHEN PROSPEKT

1. Siehe die Steuereinbekenntnisse der Majani in den urkundlichen Beilagen unter III, 1. Das vom Jahre 1480 hat schon Gaye I, 268 in abgekürzter Fassung veröffentlicht. Ein späteres Steuereinbekenntnis vom Jahre 1498 ist von Giulianos jüngerem Bruder Benedetto vorhanden (s. Gaye, a. a. O.).

2. Das im Florentiner Staatsarchiv aufbewahrte »Libro di ricordi di Marcho dj parente dj giovannj parentj dal 1447 al 1497« enthält darüber auf fol. 27v folgenden Vermerk:

1451. 1º [*uno*] tabernacholo dj legname allanticha per j.ª [*una*] vergine maria per la chamera mia alto brā $3^1/_2$ de dare adj XIIJ.º dj luglio per detto tabernacholo Ll. sedicj ſs. X pagaj agiuliano damaiano legnaiuolo per fattura dellegname fj. — Ll. XVJ ſs. X

E de dare adj XVIIIJ dj luglio Ll. uno die agiovannj vocato scheggia djpintore che la amettere d[*oro*] equalj michiese perla inchollatura . . . . . fj. — Ll. j.ª —

E adj XXVJ detto fj due larghj die allo scheggia sopradetto iquelj michiese per oro . . . . fj. — Ll. VIIJ ſs. XIJ

E adj V daghosto g[*rossi*] IIIJ iqualj pagaj allo scheggia sopradetto chemj chiese per chomperare azzurro . . . . fj. — Ll. j.ª ſs. IJ

E adj detto Ll. tredicj pagaj agiovannj vocato scheggia djpintore per resto dj mettitura doro edjpintura de sopradetto tabernacholo . . . . . fj. — Ll. XIIJ ſs. —

Vergl. hierzu auch C. Guasti, Lettere di una gentildonna fiorentina. Firenze 1877, p. 22.

3. 1455. Giuliano di Nardo da Maiano legnaiuolo de avere per una cischrana a chassa chon ispalliera di br. 17 e $^2/_3$ largha ha una ringhiera apichata a deta cischrana a ogni sua ispesa posta in deto luogho Ll. cinquantaquatro . . . Ll. 54 —

E de avere per una spaliera fata al muriciulo chovertato el muricuolo chola predella da pie chome si vede Ll. tredici . . . . Ll. 13 —

(Archivio di Stato, Conventi soppressi, Comp. di S. Agnese delle Laudi presso il Carmine. Libro di Debitori e Creditori dal 1447 al 1465 N.º 114 fol. 106r.)

4. 1461, aprile 28. Congregatis etc. . . . . . . Gaspar Nicolai Pauli unus ex dictis consiliariis surgens pedibus divino invocato suffragio dixit et consuluit super ipsa proposita, hoc modo videlicet: quod Camerarius expensis Fabrice querat habere bonum et condecens designa a magistris ydoneys et sufficientibus, et ipsa cappella fiat pulcra, et possit mictere expensis dicte Fabrice ad civitatem Florentia [*sic*] et Senarum pro ipsis designis, et habitis ipsis designis cohadunato debeat iterum prenominatos et fiet eletio pulcrioris et mandabitur executioni (Archivio dell' Opera del duomo di Orvieto, Riformazioni ad annum, a c. 140t).

1461. Desiderio scultori pro uno designo facto pro dicta cappella. Andrea [*sic*] Michaelis pro uno designo pro dicta cappella.

Iuliano Leonardi de Florentia pro uno designo pro supradicta cappella (loc. cit. Libro del Camerlengo 1460—1469, a. a. O.).

5. Giuliano di Nardo da Maiano legnajuolo de dare adì 14 maggio 1463 fiorini cinque larghi, e quali sono per uno colmo gli dipinsi da camera, entrovi una nostra Donna col bambino colorita . . . . fior. 5 —

E de dare a dì 8 luglio anno detto Ll. 1 ss. 2. Sono per una figura gli disegnai con cavagli per uno letto; ciò fece a Piero degli Alberti . . . . Ll. 1 ſs. 2

E de dare a dì 24 di luglio anno detto lire due e soldi quattro, sono per ingessatura di uno quadro grande diede a Bernardo Rucellai . . . . . . Ll. 2 ſs. 4

E de dare a dì 23 settembre 1463 fiorini 3 larghi, e qua' danari sono per una storia gli disegnai di una Natività di Santa Liperata, colorito el Bambino e la testa di nostra Donna e Giuseppo . . . . fior. 3 —

Giuliano di Nardo da Maiano de dare a dì 21 di febbrajo 1463 [*st. n. 1464*] lire 3, e qua' denari sono per cinque teste gli colorj a cinque figure disegnate dimano di Tommaso Finiguerri, cioè una nostra Donna, uno angiolo, uno santo Zanobi con due diaconi da lato, le quali figure sono nella sagrestia di s. Liperata . . . Ll. 3 —

1464. A Giuliano da Maiano per un cassone di 3 braccia d' albero impiallacciato di noce col coperchio di albero netto . . . . Ll. 20 —

Al medesimo per un quadro di braccia 1½ senza cornice . . . . . Ll. 2 —

(G. Pierotti, Ricordi di Alesso Baldovinetti, Lucca 1868, p. 11 e 12. Die darin mitgeteilten Aufzeichnungen sind dem Libro di Ricordi des Künstlers entnommen, das sich im Archiv von S. Maria Nuova befand, seit Jahren aber dorther spurlos verschwunden ist).

6. 1465, a dì 5 d' aprile. Richordanza chome oggi questo dì 5 d' apr. 1465 si è allogato a fare a Giuliano di nardo da maiano m.º di legname nella via de servi uno perghamo di legname sechondo el disegno dato pel detto giuliano, el quale disengno rimane appresso a franc.º di piero Gini nostro Chamarlingho; del quale perghamo lo spedale è tenuto a dargli tutto el lengname dalbero [*Pappel*] e di nocie che v' entrassi, e ferramenti: e lui fare ogn' altra chosa di suo, e debbilo avere fatto e posto dov' egli à stare assua spesa e a nostro muramento per tutto dì 20 di giugno prossimo a venire 1465; del quale debbe avere fior. diciotto larghi chon questo che debbi fare uno leggiuzzo in su che si leggie, da levare e porre, a sua faticha chome detto è sopra (Archivio di S. Maria Nuova, Libro di Ricordanze segn. B dal 1455 al 1515 a c. 85ᵗ).

7. A dì 16 di Luglio 1466 a maes. Giuliano da Firenze el quale venne a fare il disegno della pieve, per sua fatica e salario Lire 10. 10.

It. adì 16 di Maggio 1468 a M.º Giuliano di Nardo di Firenze L. 11 e soldi 6 per sua fatica quando venne qui affare il disegno della cappella di S.ª Fina (Archivio Comunale di S. Gemignano, Libro d' Entrata e Uscita della Pieve dal 1464 al 1495, segn. Q. Q. 3 a c. 105ᵛ e 111ᵛ).

8. Intendendo l' abate Girol. Aliotti di costruire di nuovo il suo monastero di S. Flora e Lucilla, aveva nel 1470 commesso a Bartol. di Piero detto Baccellino scultore ed architetto di Firenze, che gliene facesse un modello: ma non essendogli piaciuto, si era rivolto pel medesimo effetto a Giuliano da Majano il quale andato colà col Francione e col Monciatto ne condusse in breve, aiutato da loro, un altro di forma e di disegno senza paragone tanto migliore del primo, che l' abate rimastone pienamente sodisfatto, volle che il detto monastero fosse inalzato in tutto secondo l' ordine di quello (Pini e Milanesi, Scrittura d' artisti, Firenze 1869, n.º 66. Vergl. auch Vasari II, 481). Den urkundlichen Nachweis hierüber sehe man unter III, 5. Danach wurde der Bau erst 1490 unter der Leitung eines Maestro Mariano begonnen, in dem wir wohl Giovanni Mariano, lo Scorbacchia, zu erkennen haben. In der That ist er, nachdem er von 1475—1490 den Ausbau von S. Spirito geleitet hatte, seit dem letzteren Jahre von Florenz abwesend (s. Vasari IV, 308). Heute ist, nach dem durch Vasari vorgenommenen Umbau, von der ursprünglichen Anlage nur noch der doppelgeschossige Klosterhof mit den schönen Kapitälen seiner Säulen und dem Ranken-

ornament an Fenstern und Thür des Kapitelsaales sowie die Sakristei erhalten. Die Wandkapitäle ihres Spiegelgewölbes mit Kappen, ebenso Profilierung und Ornamentierung ihrer zwei grofsen Halbrundfenster zeigen durchaus Frührenaissanceformen. Ob die einfachen, aber sehr eleganten Sakristeischränke mit plastischem Ornament an Kapitälen und Pilastern und intarsiierten Mustern (Schachbrett, Mäander, Flechtband und dergl.) um die leeren Mittelfelder vielleicht auch aus der Werkstatt Giulianos stammen?

9. Für diese Ausgabe, die sich in Milanesis Kommentar zur Vita Giulianos (Vasari II, 481) findet, ist es uns trotz wiederholten Nachsuchens nicht gelungen, einen urkundlichen Nachweis aufzufinden.

10. Es ist uns nicht geglückt, für diese Nachricht, die Milanesi (Vasari II, 481) giebt, eine urkundliche Bestätigung aufzufinden. Fest steht aber, dafs der Beschlufs betreffs Ausführung des Baues am 4. Januar 1472 gefafst wurde (Nel Consiglio degli Anziani nel dì 4 gennajo 1472 si decretava l' edificazione del Palazzo della residenza del Capitano servendosi dei denari dei pascoli e di quelli che si sarebbero potuti ritrarre dalla vendita del palazzo vecchio. Siehe Le cento città d' Italia. Milano 1898, Disp.[a] 134 La Lunigiana, p. 14). Und dafs er im folgenden Jahre in Ausführung begriffen war, erfahren wir aus einem Briefe vom 25. März 1473, den der Capitano an Lorenzo de' Medici richtet (Gaye I, 251). Umbauten, die schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts und später daran vorgenommen wurden, haben vom ursprünglichen Entwurf nur die Anlage des Arkadenhofes übrig gelassen. In seinen Detailformen gehört auch er einem späteren Umbau an.

11. 1472, 22 di dicembre, fu deliberato che sieno eletti operaj per dc̄a arte con autorità di fare fare panche e spalliere intorno a l' udienzia di decta arte, ornate e d' intaglio e commessi in modo che sieno ornate; et perciò spendere quello fussi bisogno con autorità di porre per decta chagione imposta agli artefici.

Dipoi a dì XXI di magio 1473 furono alloghate dette panche e spalliere a fare di nuovo a Giuliano di Lionardo da Maiano legnaiuolo nel modo e forma che et chome appare pienamente a libro rosso di detta arte segnato G. 83 per prezo et pregio di manifattura e ogni altro costo di L. XIIIJ sol. X pic.[li] del braccio andante. Misurate d' accordo br. XXX andanti montano a detto pregio in tutto L. 435.

E per fare e choperchi delle banche di nocie chefu poi agunto [*sic*] — L. 20

Et similmente al decto Giul. da Maiano fu allogato a fare una pancha con spalliera per dinanzi al fuoco con ornamento di noce e commessi costò L. 50

Et similmente uno descho del notaio ornato di noce et commessi costo L. 40 (Arch. di Stato, Libro dell' Arte de' Rigattieri cominciato nel 1387, a c. 107).

12. Deliberaverunt quod die 25 presentis mensis Iunii [*1473*] per magistros ad hoc deputatos debeat destrui sala magna et audientia dominorum palatii, ad hoc ut reficiatur de novo, prout iam est ordinatum (Gaye I, 571). Als »magistri ad hoc deputati« werden in einer Resolution vom 30. Dezember 1478 namhaft gemacht: Francione, Giul. da Majano, Fr. di Domenico il Monciatto und Giovanni di Domenico da Gaiuole (Gaye I, 574 Anm. 1).

13. MCCCCLXXIII die XXX mensis Iunij. Iuliano de maiano lignaiuolo presenti ad faciendum el mozzo per campanam pro eo prezio quod videtur johannj nicholaj di ser bettonj de choronibus operario et non aliter vel alio modo (Arch. dell' Opera del Duomo, Deliberazioni dal 1472 al 1476 a c. 6).

14. (Copia electionis Iuliani de Maiono in Caputmagistrum) Die secundo Aprilis 1477. Supradicti D. Consules una cum operarijs opere s. marie floris de florentia in

vicem in loco dicte artis [*lane*] in loco eorum solite audientie more solito collegiati et in sufficienti numero congregati premisso et facto inter eos solemni et secreto scruptinio ad fabas nigras et albas et obtempto partito secundum formam statutorum et ordinamentorum dicte artis et maximo vigore et ocasione cuiusdam reformationum propterea factorum per Consules et Consilium dicte artis de mense Martij proxime preteriti et omni modo via jure et forma quibus magis et medius de iure potuerint et debuerint elegerunt et deputaverunt

Iulianum Leonardi Dominici [*rectius Antonii*] de Maiano lignaiuolum in caputmagistrum opere S. Marie delfiore de flor.[a] videlicet primum caputmagistrum cupole lanterne et tempii dicte ecclesie pro tempore et termine duraturo hinc ad pertotum mensem Januarium prox. futurum videlicet die qua incipiet ad serviendum dictam operam, cum salario librarum centum quinquaginta pro quolibet anno sibi dandarum e solvendarum sumptibus et de pecuniis dicte opere. Precedente nihilominus stanziamento operariorum dicte opere.

(Arch. dell' Opera del Duomo, Deliberazioni dal 1482 al 1486 a c. 109.)

15. Wem Venier, 1473 von Sixtus IV. zum Kardinal kreiert und dem seit Jahrhunderten in Recanati ansässigen Zweige der bekannten venezianischen Familie angehörend, ursprünglich den Bau seines Palastes übertragen hatte, ist nicht bekannt. Die Grundsteinlegung fand nach Calcagni am 11. und 22. Oktober 1473 statt. Veniers letztwillige Verfügung betreffs der Vollendung des Baues (Item perficiatur fabrica palatii civitatis Recanatensis de pecuniis exigendis apud Romam a Banchis Rabattini, Mediceorum et Salviatorum usque ad quantitatem 4000 duc. auri) wurde nicht erfüllt: nach seinem Tode gelangte er jure spoliationis in den Besitz der apostolischen Kammer, die ihn 1480 an den Vetter des Kardinals, Giov. Venier, Erzbischof von Ragusa, verkaufte. Später ging er in den Besitz der Familie Carradori über und gehört heute den Garalli. Von dem, was Giuliano da Majano daran ausführte, hat sich nur der Arkadenhof mit seinen florentinischen Schotenkapitälen und an der Fassade das schmale Gurtgesims zwischen dem Erdgeschoſs und ersten Stockwerk samt den Dreiviertelsecksäulchen mit zierlichen korinthischen Kapitälen erhalten). (Vergl. A. Fr. Angelita, Origine della Città di Recanati, Venezia 1601, p. 21, und Diego Calcagni, Memorie istoriche della Città di Recanati, Messina 1711, p. 195, 200—203.)

16. A di VIIIJ dj giugno 1478. Dinanzj avoj Signorj uficialj de rubellj del comune di firenze e a vostro uficio dispone e dicie

Giuliano di Lionardo damajano legniaiuolo ecreditore e debbe avere da messer Jachopo dimesser Andrea depazzj ribello del comune di firenze circha di Ll. mille ottociento o piu salvo elucro cholchulo [*rectius: salvo errore calculi*] esono per lavoro fatto nella chasa di firenze ea luogo divilla a montughj e al capitolo di santa crocie equalj lavorj vimostreremo chiaramente e priego lavostra signoria che per vostra sentenza djchiariate econdaniate el detto messer Iachopo esuoj benj a pagare quella quantita che resta debitore come per lavostra signoria sara dichiarato priegovj chemifacciate ragione della detta chausa Ll. 1800.

Es folgt der Vermerk einiger Abschlagszahlungen auf die genannte Summe seitens des bestellten Beamten, worin sie stets als Forderung »Juliani et fratrum« bezeichnet wird.

(Archivio di Stato di Firenze, Ordinario, anno 1478, filza 1182 a carta 211.)

17. 1478 Die mercurij XVIJ mensis Iunii. Prefati dnī operarii congregati ut supra servatis servandis deliberaverunt et stantiaverunt quod Camerarius dicte opere det et solvat Juliano q. Leonardi de Maiano capomagr̄o dc̄e opere libras quinquaginta

parv[*orum*]: pro eius labore, et pro omni expensa per eum facta in cereo sabbati sancti (Arch. dell' Opera del Duomo, Libro delle Deliberazioni dal 1476 al 1482 a c. 37.t).

18. 1479 die XXV Januarii. Spectabiles viri Consules artis Lane .... habentes certam notitiam a Juliano Leonardi de maiano caput magro dte opere ibidem presente qualiter duo frigia marmoris albi et unum nigri simul iuncta cingentia et cingunt dcam ecclesiam per olim cap. magros et magros dce ope non sunt recto deducta, et diligenter administrata: quia dum coniunguntur in lateribus dictarum cupolectarum et presertim illius que est versus vicum quo tenditur ad ecclesiam servorum: altera alteris ita altiora apparent, ut distet duobus tertiis .... [*leer*] unius brachii quibus nisi provideretur damna et defectus .... [*leer*] dictis edifitio et machine inferri possent. Volentes igitur providere dederunt et concesserunt auctoritatem plenissimam dcis operariis circa dictum errorem corrigendum, et quod possint circa predicta expendere omnes pecuniarum quantitates et summas ut eis videbitur: onerans propter ea eorum conscientiam (Arch. dell' Opera del Duomo, Deliberazioni dal' 1476 al 1482 a c. 63).

19. 1480 die XXVII mensis Septembris. Spectabiles viri Consules artis lane una cum Operariis .... deliberaverunt quod Julianus olim Leonardi de maiano principalis architectus dicti eorum operis possit eligere et etiam conducere unum magrum murorum et peritum in muros construendo pro ut ei videbitur (Arch. dell' Opera del Duomo, Deliberazioni dal 1476 al 1482 a c. 81.t).

19a. In der Portata Lorenzos de' Medici vom Jahre 1480 (S. Giovanni, Leon d'oro, f. 1016 [*verde*] a c. 451) kommen die Gründe in Via Ventura noch nicht im Besitz der Familie vor. Dagegen sind sie in jener der Erben Lorenzos vom Jahre 1498 (f. 99 [*verde*] a c. 455) unter den »Chose spezate« mit folgenden Worten angeführt: Uno podere infirenze che si chiama lorto denocentj chonpero Lorenzo per vja di baratto da detto spedale e arte di Porta santa maria e dette loro denarj lanno fj. 50. Del detto se [*si è*] fatto sitj da fare chase e sene vendute una parte apiu persone Rogato detto Ser Giovannj daromena, e quello vi restava s' a ripreso detto spedale, una parte restavj.

Una chasetta chera lachasa del sopradetto podere posta dirempetto alla chiesa dellanunziata per fiancho in sul chanto dellavja che si fa di nuovo che si chiama vja ventura. E uno pezzo di terra tra detta vja ventura ella vja laura la quale e dirimpetto alla porta denocentj alpresente riserrata e da detta porta insino alla chasa delchanto che uolge a horbetello dirimpetto alospedale denoncentj e restavj.

Es ist uns nicht geglückt den Vertrag mit den Brüdern da Majano unter den Akten des Notars Giovanni da Romena aufzufinden; auch der greise Verfasser des Buches über S. Martino a Majano konnte uns keine bestimmte Angabe über dessen Verbleib machen.

20. Die Skizze Giulianos dürfte sich blofs auf die Fixierung der Gesamtkomposition und der Verhältnisse bezogen haben, während die Bestimmung der Details den ausführenden Meistern überlassen blieb. Diese nahmen denn auch die Säulenkapitäle — mit geringer Abweichung — vom Hof des Palazzo Venier und holten sich ihre Inspirationen betreffs der übrigen dekorativen Einzelheiten vom Palast zu Urbino, wo sie vielleicht unter Ambrogio da Milano mitgearbeitet hatten. So kommt z. B. ein ähnlich zusammengefügter Feston, wie der im Archivolt der Lünette an S. Agostino mit den auseinander herauswachsenden gesonderten Fruchtbüscheln, in der florentinischen Skulptur nicht vor, und ebensowenig findet sich dort das ganz nahe an antikes Rankenwerk anschliefsende Friesornament der Portale von S. Domenico und S. Agostino. Die Florentiner Bildner wiederholen in ihren Friesfüllungen einzelne Motive (Schotenpalmetten, Delphine und dergl.), schmücken aber ihre Friese nicht mit einem einheitlich und frei

entwickelten Arabeskenornament. Dies letztere finden wir bei den römischen Bildhauern und — wohl dorther übernommen — bei den in Urbino arbeitenden Lombarden. Die Fries- und Pfostendekoration einiger Thüren dort entspricht fast genau den Friesfüllungen an den beiden Portalen zu Recanati. In Florenz hatte wohl Ghiberti schwache Anläufe zu einer ähnlichen Durchbildung des Rankenornaments genommen. Der Deckel der Cassa des hl. Hyacinthus zeigt sie, und auch sonst hat er sie — ich möchte sagen sekundär, d. h. als Relief im Relief — in einigen Feldern der ersten Baptisteriumspforte, sowie in der »Gefangennahme des Täufers« in S. Giovanni zu Siena als Ornament am Throne verwendet. Nach ihm ist keiner der Florentiner Bildhauer auf diese Art der Ornamentbehandlung zurückgekommen. Ghiberti ist auch der einzige Florentiner Quattrocentobildner, der die »Bucrani« anbringt (in einem Fries am eben angeführten Relief — auch wieder nur sekundär, gleichsam um die antike Lokalität zu kennzeichnen); erst in der schwülen Ornamentik des Cinquecento bei Sangallo, Rovezzano u. A. kehren sie wieder. Aber in der Lombardei waren sie schon um die Zeit unserer Portale nicht selten (Certosa von Pavia). Man bemerke auch, wie unorganisch die lombardischen Steinmetzen der Recanateser Portale bei den Fruchtschnüren im Thürsturz die flatternden Bänder nicht von den Aufhängepunkten, sondern von ihrer Mitte ausgehen lassen. Wo hätte sich ein Florentiner je so etwas erlaubt? Dagegen sind die hängenden Festons der Thürgewände ganz florentinisch gestaltet; dazu fanden sich Vorbilder genug an den Skulpturen der Florentiner (Dom. Rosselli und Genossen) im urbinatischen Palaste vor.

21. 1482 luglio. Giuliano da Maiano de dare a dì 14 di luglio L. venti per chara dieci di pietre grose da scharpello come apare in questo in dua partite per ſsoldi quaranta la charata. Et perche restava avere L. 14 per uno quadro di tavola d'altare si à ritenuto per suo resto L. 14 ſs. 4 (Arch. di Stato, Conv. soppr. S. Jacopo sopr'Arno, Carte e libri di S. Donato a Scopeto. Giornale dal 1479 al 1482 a c. 100).

22. Julianus Leonardi Antonii de Maiano civis Flor. pop. S. Laurentii condidit testamentum die 25 augusti 1482 et eius heredes instituit quoscumque eius filios nascituros ex se et quacumque eius legitima uxore; et si contigerit mori sine filiis legitimis et naturalibus, etiam in eo casu heredem instituit et esse voluit Benedictum Leonardi eius fratrem. Et si contigerit dictum Benedictum mori sine filiis legitimis naturalibus, eidem Benedicto substituit quoscumque eiusdem testatoris et olim Joannis olim eius fratris filias feminas equis rationibus (Archivio degli Atti notarili di S. Matteo, Annotazioni de' Testamenti, di Ser Giovanni di Maso di Francesco de' Palermini, Quart. S. Giovanni, vol. VII, a c. 124.t Den Wortlaut des Testaments s. unter III, 9).

22a. Siehe das betreffende Notariatsdokument in den Akten des Ser Giovanni di Maso di Francesco de' Palermini, P. 71, Protocolli dal 1482 al 1499 a c. 29.

23. 1485, 28 novembre. Rafferma de' maestri e sculturi dell' opera: Giuliano di Lionardo da Majano Capomaestro, Tommaso di Jacopo de' Succhielli olim deputato a ricevere e vendere i legnami, Giuliano d'Andrea, Pagno d'Antonio sollicitator ceterorum sculptorum, Matteo Jacobini scultore, Zanobi di Salvatore scultore etc. (Arch. dell' Opera del Duomo, Deliberazioni dal 1482 al 1486 a c. 104.t).

24. 1485 die XXX dicembre. Prefati operarij servatis servandis stantiaverunt.... Juliano Leonardi de Maiano capomagistro hedifitii libras septuaginta quinque pro eius salario mensium sex initiatorum die primo Julij et finiendorum ut seguitur ad rationem Ll. centum cinquaginta [*sic*] quolibet anno . . . . fj. — Ll. 75 —.

Constat in libro deliberationum consulum artis lane Segn.to A, XXVIIJ a c. 66 (Arch. dell' Opera del Duomo, Deliberazioni dal 1482 al 1486 a c. 109).

24a. Vergl. Rogiti di Ser Giovanni di Maso di Francesco de' Palermini, P. 71, Protoc. dal 1482 al 1499 a c. 83v.

25. [*In margine:*] Remotio Juliani de Maiano Architectoris.

MCCCCLXXXVIIJ. Die secunda Maij dicti anni. Prefati operarii concernentes omni sotertia oportunitatem dicti eorum operis et edifitii ut par est; et reperientes inter cetera hedificium predictum carere presentia Juliani de Maiano architectoris circa augumentum et manutentionem ipsius eo quod sit ocupatus circa hedificationem fiendam per Serm̄ Regem ferdinandum in civitate Neapoli nec non circa perfectionem edis Dive Marie Delloreto et quod propterea diu fuerit absens, non sine eorum templi predicti detrimento maximo. Et providere cupientes, omni modo et vigore cuiuscunque auctoritatis ecc. dictum Julianum a dicto eius officio Architecti et ab omni et quocumque officio quo fungeretur in et circa opus predictum penitus privaverunt capsaverunt et removerunt, illumque posuerunt in ea conditione et statu quo ad predicta in quo erat ante electionem et seu deputationem de eo factam: et voluerunt quod in futurum non possit propterea eidem Juliano aliquid solvi vigore supradicto recte vel indirecte quoquomodo.

(Arch. dell' Opera del Duomo, Deliberazioni dal 1486 al 1491, a c. 13t.)

25a. Giovanni Como intorno al 1451 già aveva acquistato case nel posto dove poi sorse il Palazzo Como. Nel 1464 Angelo, probabilmente figlio di Giovanni, conviene coi maestri Rubino di Cioffo da Cava e Guaristo da S. Severino l' opera di 5 porte e 5 finestre di piperno e di un portone per la sua casa. Già prima gli stessi maestri avevano costruito un' altra porta e una scala. Dopo ciò per circa 24 anni non si ha memoria di altri lavori fatti in questo palazzo. Sembra che fosse stato condotto a buon termine, poichè Angelo e suo figlio Leonardo nel 17 agosto 1488 ivi ricevono Alfonso duca di Calabria. Nel 1489 poi il duca, durando le fabbriche che indi Angelo fece, andò espressamente a vederle ed a dare qualche giudizio sulle medesime. Ai 18 agosto 1490 Angelo Como conviene con Francesco di Filippo da Settignano, Ziattino di Benozzi da Settignano e Domenico Felice da Firenze la costruzione di 4 finestre nella facciata orientale, a similitudine della porta grande del palazzo. Conviene inoltre la costruzione di 6 porte interne, un gran camino, 2 porte e 2 finestre nel piano superiore. Intorno a questo tempo il palazzo fu menato a termine interamente e la sua facciata ebbe quell' elegante ed insieme severo aspetto, che tuttora si ammira (Catalogo del Museo Filangieri, Introduzione scritta da Bart. Capasso, sul Palazzo Como. Napoli 1888 a p. XIII e segu. e doc. I e IV).

25b. Siehe Rogiti di Ser Giovanni di Maso di Francesco de' Palermini, P. 71, Protoc. dal 1482 al 1499 a c. 153v.

26. [*In margine:*] Conductio Juliano [*sic*] de Maiano in Architectorem opere.

MCCCCLXXXVIIJ.o dicto quoque die [*15.o mensis decembris*] elegerunt et deputaverunt Julianum Leonardi de Maiano lignaiuolum florentinum in architectorem principalem dicte opere cum obligationibus salario et aliis propterea ordinatis, et prout tenebatur et obligatus erat ante remotionem de eo facte [*sic*] de presenti anno per operarios antedicte opere: quam remotionem deliberationem et partitum denunc revocaverunt et erritaverunt et nullum reddiderunt et pro infacto haberi uoluerunt in omnibus et per omnia omni.

(Arch. dell' Opera del Duomo, Deliberazioni dal 1486 al 1491 a c. 25t.)

27. Der Eintrag über Giulianos Ableben in den Effemeridi di Joampiero Leostello da Volterra (Filangieri, Documenti per la storia, l'arte e le industrie delle provincie Napoletane, Napoli 1883—1892, vol. I, p. 240) lautet: 17 ottobre 1490. Et nocte hora VI. morio lo sopradicto Mariano [*sic*] Fiorentino. Die Brüder Da Majano hatten schon

1478 in der Unterkirche von S. Lorenzo eine Begräbnisstätte erworben, wie die noch an Ort und Stelle vorhandene Inschrift bezeugt: Juliano et Benedicto Leonardi ff. De Maiano et suorum MCCCCLXXVIII. Ein Gruftregister im Archiv von S. Lorenzo (Armadio sesto; Palchetto quarto, Sepoltuario vecchio 1511 a c. 7v) führt jene mit folgenden Worten an: III.o filare della croce. Damajano Agiuliano e benedetto di lionardo da maiano esuorum la septima in prodetto [*sic*] ordine et filare segnata al bastardello numero 147 con arme in campo azurro tre Rose bianche con un paio di seste et una squadra biancha. Giuliano wurde indes nicht in Florenz, sondern in Neapel begraben; die Stätte, wo er ruht, ist unbekannt.

27a. Die betreffenden Notariatsurkunden finden sich in den Rogiti di Ser Giovanni di Maso di Francesco Palermini, P. 71, Protoc. dal 1482 al 1499 a c. 212v, 214 und 224.

28. MCCCCLXXXX.o Die XVIIJ.o Decembris. Juliano Leonardi de Maiano et eius heredibus pro eius salario mensium trium et dierum XV ad rationem Ll. CL.a quolibet anno . . . . fj. — Ll. 43 ſs. 15.

(Arch. dell' Opera del Duomo, Deliberazioni dal 1486 al 1491 a c. 135.)

III. URKUNDLICHE BEILAGEN ZUM CHRONOLOGISCHEN PROSPEKT

1. Steuereinbekenntnisse der Oheime Giulianos da Majano Giovanni und Ottaviano und seines Vaters Leonardo, sowie Giulianos selbst und seines Bruders Benedetto.

a) Portata al catasto di Giovanni d' Antonio di Lionardo dell' anno 1435.

(Archivio di Stato, Estimo del 1435, Quartiere di S. Giovanni, filza 578 verde n.o 3, senza indicazione di pagina.)

Quartiere e piviere [*Stadtviertel und Kirchspiel*] di sangiovannj in firenze popolo [*Gemeindebezirk*] di sanpiero magiore fuorj delle mura.

Giovannj dantonjo dilionardo ischarpellatore a dichatasto soldj diecj nelpopolo disanmartjno a maiano quartiere di sangiovannj piviere dj fiesole.

Boche.

Giovannj dantonjo detto annj	38
Ottaviano dantonjo annj	35
Nardo dantonjo annj	32
Mona nastasia nostra madre annj	62
Mona Masa donna di giovannj annj	30
Mona Sandra donna dottaviano annj	25
Mona diana donna djnardo annj	23
Antonio dj giovannj annj	13
Pippa dj giovannj annj	9
Jachopo dj giovannj annj	5
Franciescho dj giovannj annj	3
Domenicha dj giovannj annj	1
Chatterina dj taviano annj	3
Meo dj taviano annj	1
Giuliano dj Nardo annj	3

O a rischotere tra piu cjtadjnj lire sessanta e in priete [*pietre*] distima lire cientto
Odebito chon piu persone lire cinquanta
E anchora abiamo debito chon santa marja nuova fjorjnj otto
E anchora abiamo debito cholopera djsan giovannj fiorinj otto
E anchora abiamo debito chon njcholo valorj fiorjnj sej

b) Portata di Ottaviano d' Antonio e Lionardo suo fratello dell' anno 1451.

(Archivio di Stato, Estimo del Contado 1451, Quart. San Giovanni, filza 760 verde n.º 3 a carta 180.)

Quart. Scto Giovannj, Piviere Santo Giovannj, podesteria di firenze, popolo di sanpiero magiore fuorj delle mura.

Ottaviano d' Antonio dj lionardo e Lionardo suo fratello anno destjmo soldj otto e danarj quatro in detto popolo

Boche

Attaviano detto detta [*sic*] dannj	59
Lionardo detto deta dannj	50
Mona Lucia donna dattaviano dannj	30
Mona Diana donna djlionardo dannj	40
Giuliano djnardo deta dannj	20
Ghostanzia figluola djnardo detta [*sic*] . . .	12
Angielicha figluola djnardo dannj	6
Sandra d' Attaviano dannj	6

c) Portata di Lionardo d' Antonio e Giuliano suo figluolo dell' anno 1460.

(Archivio di Stato, Estimo del Contado 1460, Quart. San Giovanni, filza 880 verde n.º 3, senza indicazione di pagina.)

Quartiere sc̄o Giovanni, Piviere sc̄o Giovannj dj firenze popolo dj san pietro magiore difuorj.

Lionardo d' antonio djlionardo e giuliano suo figluolo anno destjmo fs. 6 edan. 8 nel popolo di sanpiero magiore fuorj delle mura

Benj

Una chasetta per suo abitare nel popolo di San lorenzo sopradetto [*sic*] da primo via e assechondo domenicho djnjcholo bechaio e atterzio churado dj . . . . [*leer gelassen*] e a quarto [*unleserlicher Name*] chonperaj da berto dj matteo vaiaio fiorjnj ciento ventisette funne arogato [*sic*] per Ser rjgoglio djbartolo de rigoglio . . fj 100

Achattaj di domenicho bencj fiorinj cinquanta larghi per detta chasetta o gliene a rendere

Estjmop assato del 37 aveva fs[*oldi*] 4 nel popolo dj sanpiero magiore detto djsopra

Boche

Lionardo d' Ant.º dj lionardo detta [*sic*] dannj	55
Giuliano suo figliolo dannj	30
Monastasia sua madre detta dannj	80
Mana diana donna dj detto lionardo annj . .	40
Mona lena donna dj detto giuliano annj . .	20

Chostanzia figliola dj detto lionardo 14
Angielicha sua figliola dannj 11
Mechera sua figliola dannj 9
Valsente della chasa . . . . fj 100
Boche 8.

d) Portata di Giuliano di Leonardo e fratelli dell' anno 1469.

(Archivio di Stato, Portate al Catasto 1470, Quart. S. Giovanni, Gonfalone Lion d' oro, Campione del Monte, anno 1469 filza 80 a c. 1049. Eine Kopie davon im Campione del Catasto vol. 924 a c. 615 ist fast ganz verblafst und unleserlich geworden.)

Q.re dj S. Giovannj G.e Liondoro. Pplo [*popolo*] dj S. Lorenzo dj Firenze.

Giuliano dj lionardo dj Antonio legniaiuolo efratellj dichiaratj pei presentj uficiali dellestimo essere abili avenire agravezza nella citta dj firenze chome per la fede e deliberatione dj deti uficiali potrete vedere.

Sustanzie.

Una chasa per nostro habitare posta in firenze in detto pplo dj S. Lorenzo in via dj S. Gallo che da primo detta via a IJ.o la compagnia de tedeschi a IIJ.o sandro paghagniotti a IIIJ.o . . . . [*Lücke*] conprolla lionardo nostro padre da Giuliano dj Giovannj dj martino ottonaio charta per mano dj Ser Girolamo dj Ser Giovannj da Cholle notaio fiorentino sotto dj sette di maggio 1465 . . . . fj. 400

Uno pezo dj vignia dj staiora sette incircha posta nel pplo dj S. Martino a Sesto luogho deto . . . . . [*Lücke*] laquale si compro da Matteo dj lorenzo Vivianj charta per mano dj Ser Antonio dj Salamone notaio fiorentino vende lanno inparte vino barili XV . . . . fj. 64. 6.

Piu pezi dj terra lavorata e vitata dj staiora trenta incircha achorda in tutto posta aporta dj chapo dj ponte di piatto overo nella villa dj majano luogho detto mulinarj che da p.o via a IJ.o tofano da piamonte dj prato a IIJ.o IIIJ.o e V.to bartolomeo dj giovannj bertinj da prato. La quale si conpro da bartolomeo dj giovannj dj bertino da piato per pregio dj fj. otto $^1/_4$ lo staioro charta per mano dj Ser Girolamo dj Antonio dj michele notaio fiorentino. Rende lanno in parte grano staiora quaranta vino barili cinque . . . . fj. 201. 13. 9

Facciano una boteghа dj legniaiuolo nella via de servj dj stima dj fj. XXIIJ fj.23

Beni Alienatj.

Una chasa dove palizi(?) sole vivere et altri suoi hedificij posta in firenze in detto pplo dj S. Lorenzo a p.o via dellavento(?) a IJ.o Churado dj . . . . [*Lücke*] a IIJ.o benj dellarte de bechaj a IIIJo domenicho dj Nicholo bechaio. La quale ci djgiunse mariotto dj berto vaiaio per dota della madre per sententia data nella chorte del podesta dj firenze. Chome chiaro potreno mostrare alle S. V.

Boche

Giuliano detto deta dannj . . . . XXXVIIJ
Giovannj mio fratello deta dannj . . . . XXXJ
Benedetto mio fratello deta dannj . . . . XXVIIJ
M.a Diana nostra madre deta dannj LV
M.a Lena donna dj me Giuliano deta dannj . . . XXVIIJ
Franc.a figliuola dj me Giuliano deta dannj . . . VIIJ
Ginevra figliuola dj me Giuliano deta dannj . . . VJ
Lucrezia figliuola dj me Giuliano deta dannj . . . IIIJ

e) Portata di Giuliano e Benedetto di Leonardo dell' anno 1480.

(Archivio di Stato, Portate al Catasto 1480, Quart. S. Giovanni, Gonf. Lion d' oro, Campione del Monte, anno 1480 filza 83 n.° 20 a c. 42.)[1])

Q. S. Giov. Gonf. Leone doro.
Giuliano } di lionardo dantonio da maiano legnaiuolo
e Benedetto } del popolo S. Lorenzo di firenze
Giovanni di Giovanni di lionardo nipote de' sopradetti

Avemo di chatasto nel 1470 in decto gonfalone e a nome di Giuliano deto e frategli . . . . fj 1 s. 17 d. 10
Abiamo al presente di sesto in deto nomi [*sic*] . . . . . . fj 1 s. 3 d. 4

Sustanze

Una chasa per nostro abitare posta in via di sangalo in deto popolo chonfinata daprima via da sechonda chonpagnja de tedeschi a terza sandro pagagnjotj chonperola lionardo nostro padre da guliano digovanj dimartino otonajo charta per mano di Ser girolamo di Ser govanj da chole [*Colle di Val d' Elsa*] notajo fiorentini soto dj 7 di magio 1465 fj quatrocento.

Piu pezi ditera lavorata evitata di stajora trenta achorde posta aporta dichapo diponte overo nelavila dj majano luogo deto mulinarj da p.ª via sechondo tofano dapiamonte dj prato da 3. e 4. bartolomeo digovanj dibertino da prato di prezo di fj. $8^1/_2$ lo stajoro charta dimano di Ser girolamo dantonjo dj njcholo notajo fiorentino. Rende in parte grano ſta [*jor*].ª 40 vino b[*arili*] 5 . . . . fj. 201. 13. 9.

Uno pezo di tera lavorata e vitata di stajora 5 incircha nelpopolo dj sanmarcho diprato luogo deto almulinare da p.° via da sechondo Ser mjchele dal buono schiatesj da 3. e 4. gino dilando chonperosj dapiero digovanj da piamonte chontado di prato fj. $8^1/_2$ lostajoro charta per mano di Ser govanj [*sic*] dimaso notajo fiorentino soto dj 14 dinovembre 1472.[2]) Rende in parte grano ſt.ª 8 vino b. 2.

Una presa ditera lavoratia e vintata ealborata distajora 35 achorda posta nesoborgj diprato luogo deto alafonte p.° via sechondo rede digino dilando da 3. e 4. Ser mjchele schiatesj e guliano e frateglj chonperosj da gino di lado [*sic*] e da mariantonja sua madre fj dugento otanta ſt. 18 charta permano dj Ser govanj dj maso adj 14 diluglio 1473.[3]) Rende in parte grano ſta 45 vino b. 8 . . . . fj. 337. 1. 7.

Una presa ditera lavoratia evitata e alborata in dua parte distajora 44 achorda posta nel popolo disanpiero amugnjano chontado di prato luogo deto chastagnj e da primo via prubicha [*sic*] a 2.ª via vic[*ina*]lj a 3.ª santa maria a 4.ª elcap[*itol*]o di prato chonperosi dagovanj dinjcholo di chonte perugj fj quattrocento disugelo adì 7 di novenbre 1477 charta permano dj Ser govanj dimaso.[4]) Rende in parte grano ſt.ª 60 vino b. 15.

Una chasa da lavoratore eda signjore soleva avera cholonbaja ogi edisfata choruna [*sic*] presa ditera lavorata evitata e alborata distajora 14 achorda posta nesoborgj

---

[1]) Eine zweite Kopie dieser Portate findet sich im Campione del Catasto, filza 1016 a c. 310.

[2]) Der Kaufvertrag findet sich in den Protokollen des genannten Notars (Arch. di Stato, Prot. di Ser Giovanni di Maso di Francesco Palmerini, P. 71 filza 1.ª dal 1455 al 1475 a c. 190).

[3]) Siehe den betreffenden Vertrag in den vorgenannten Notariatsprotokollen P. 71 filza 1.ª a c. 231.

[4]) Der Kaufvertrag findet sich in den vorgenannten Notariatsprotokollen P. 71 filza 2.ª dal 1476 al 1482 a c. 22ᵛ.

diprato luogo deto alulivo popolo dj sanmarcho chonfinata da primo sechondo e 3. via chonperosj dadeto gino dilando perprezo di fj 50 solo perispeto delachasa choletere sono dipocho entrata.[1]) Rende in parte grano ſta. 25 vino b. 5 . . . . . fj. 300

Lavora tuti e sopradetj benj nero di domenicho chugogi [*?*]

Abiamo divantagj sergue [*dozzine*] 4 di ova e paja 2 dipolastrj e uno pajo dj chaponj e 2 charate divinciglie e dipresta[*nza*] Ll. 40 . . . . fj. 10

Una toraca disfata laquale fu di meſs[*er*] iachopo depazj posta nel popolo di santa M[*ari*].ª inchampo da p.ª via 2.ª benedeto marchi 4ª poldo degli chorj [*?*] da 3.ª giovanj di tace [*?*] la quale mj fu chonsegnjata dagliuficiali derubegli per nostro chredito togliemola perno[*n*] potere avere altro enonabiamo maj trovato davenderla nedapigionarla edesenpre stata serata [*wird aber vom Katasterbeamten trotzdem mit fj. 203. 11. 6 bewertet!*]

Fane [*facciamo*] una botega di legnjaiuolo nela via de' servj chon sua maserjzia e foramenti [*fornimenti*]

Faciamo una botega di scharpelatore nel chastelacio [*via del Castellaccio*] chon sue maserjzie e foramenti

Incharichi

Siamo obbrigatj a fare ognj anno un uficio a salorenzo che chosj mj lascio nostro padre del mese di marzo echosi abiam fato sinogj che spendjamo fior. uº [*uno*] l[*argo*]

Tengiamo [*sic*] apigione dantonjo delpalagio e frateglj 3 botege chegia erano chasolarj dua poste nela via deservj euna nel castelacio diano [*diamo*] dipigione fj. 16 l[*arghi*] eapigionjano una a arseno(?) dinjcholo ceraiuolo fa lemagine delaquale ci da fj. 6 l[*arghi*]

Morj giovanj nostro fratelo adì 10 dagosto 1478 eabiamo arendere ladota ala dona sua chefue fj. 500 charta permano di Ser Lotomasi

Bonche [*sic*]

Giuliano di nardo detà dani	48
Benedeto deto detà dani	38
Mona djana nostra madre annj	65
Mona lena dona di Giuliano danj	38
Francesca figliuola di Giuliano danj	18
à di dota sul monte fior. 300	
Ginevra figliuola di Giuliano danj	16
à di dota sul monte fior. 290	
Luchrezia figliuola di Giuliano danj	14
à didota sul monte fior. 290	
Mona fioreta vedova moglie fue di Giovani nostro fratello anni	28
Gostanza figliuola fu di detto Giovanni detà danni	8
à di dota sul monte fior. 125	
Sandra figliuola di deto Giovani detà danni	5
à di dota sul monte fior. 125	
Giovanni figliuolo del deto Giovani detà danni	$1^1/_2$

[1]) Siehe den Vertrag vom 17. Mai 1477 an vorangeführtem Orte P. 71 filza 2.ª a c. 18.

Benj alienatj

Uno pezo ditera vignjata distaiora 7 incjrcha posta nel popolo dj sanmartjno a sesto infra suo vochabilj e chonfinj vendesi a ſtefano dipiero dalolmo a chastelo per prezo dj fj 33 l[*arghi*] Ll. una ſs. 14 charta permano di ſer govanj di maso adj 18 disetenbre 1471 . . . . fj. 73. 11. 1.

2. Vermerke aus dem Notizbuch Neris di Bicci[1]) über Arbeiten Giulianos da Majano.

(Archivio degli Uffizi, Inventarnummer 2.)

(c. 25) adj 26 dimagio 1456. Richordo chelsopradetto di Io nerj di Biccj o aloghato e dato a fare dilegname a giuliano dinardo da maiano legnaiuolo nella via de servj j.ª tavola daltare laquale eaessere della chonpagnia di S.º Nicholo nella pieve di pogibonzzj fatta e formata alanticha quadra predella da pie cholonne dalato achanelj architrave fregio chornjcione e foglie dalteza eltuto di braccia cinque elargha dachantj difuori dalle cholonne braccia 3⁵/₆ elquadro didetta tavola sia braccia 3 cholla chornicie datorno intagliate etute lechornicj della predella earchitrave echornicione intagliato chome apare peruno disegno fatto aldetto giuliano dimia mano. eldetto giuliano michese [*mi chiese*] aognj sua ispesa afare detta tavola sechondo il disegnio aluj dato Ll 60 edio gli profersi Ll 50 edettigli afare detta tavola chome di sopra dice e bene fatta edio dissi essere dachordo choluj e dettjgli Ll sej chontanti in fj 1º largho e ſs 13 di moneta

(c. 29) adj 15 digenaio 1456. Richordo che piu dj fa aloghaj a fare a giuliano dj nardo damaiano j.º chornicione di braccia sej largho e uno quanto alto e quatro cholone asue ispese Ll sette facemo dachordo detto dj giuliano ed io le qualj mifa per una tavola fo alpriore di S.º Simone di firenze per una sua chiesa in chontado

(c. 30) adj 7 di marzo 1456. Richordo cheldetto dj aloghaj dj fare dilegname a giuliano dj nardo damaiano una tavoletta daltare fatta alanticha . . . a tutta sua ispese la quale glifo fare per miche[*le*] . . . . . [*unleserlich*] darezo . . . . . o posto elprezo di detta tavola Ll ventidue

(c. 32ᵗ.) adj 16 daprile 1457. Richordo cheldetto dj Io nerj dibiccj aloghaj a fare dilegname a tutta sua ispesa una tavola daltare a giuliano di nardo da maiano legnaiuolo nella via deservj laquale tavola e dime a paghololo priore di pittignano di valdigreve e formata allanticha . . . . sichome apare peruno disegnjo di mia mano elquale a lorenzo difulino (?) dapanzano per pregio e prezo di Ll ventjotto. Ebj elquadro di detta tavola adj 4 dj magio 1457

(c. 69) adj 25 digiugno 1461. Richordo chome giovanni ista mecho aiutato a [*sic*] giuliano dinardo damaiano legnaiuolo lavorare alla sapienza insu due defigj [*edifizi, Festapparate*] afatto perla festa di S. giovannj dj quindicj chominciatj insino adj 7 didetto mese dove questo di fattone chonto sono di 15 per ſs 10 eldj Ll 7 ſs 10

(c. 79ᵗ.) adj 14 disettembre 1462. Richordo cheldetto dj aloghaj afare dilegname agiuliano dinardo damaiano legniaiuolo j.ª tavoletta daltare per il generale dichamaldolj laquale astare nella sagrestia di chamaldolj dellermo . . . della quale tavola glj daro fj sej de sugello . . . .

(c. 96) adj 30 daprile 1464. Richordo che insino adj 11 daprile 1464 aloghaj agiuliano damajano legnaiuolo nella via de servj 1.º paio dichandelierj datenere

[1]) Dessen vollständigen Titel s. bei Vasari II, 70 nota 1.

innanzi alaltare grande di braccia 3 altj intagliatj tutj e fattj eformatj chome uno paio ne in S.ª apollonia di firenze epiu beglj e meglio intagliatj. S' achordo elmodo ella forma ragionato choluj efattj edettj chandelierj pagherollo sechondo era servito equalj chandelierj fofare pell maestro franc° desanto ispirito di firenze eluj glifafare pello munistero di s.ª monicha defirenze post° giuliano de avere alibro d.° c. 96 Ll 38.

(c. 100) adj 8 didicembre 1464. Agiuliano da maiano Ll 10 autj in dipintura duno tabernachulo drentovj una nostra donna di gesso dipocho rilievo messo doro fine in certj luoghj. Et detto tabernachulo e la nostra donna e ornata dazuro e cholorata dj grandeza di braccia 1° e 1/2 e in certj luoghj messi dibiancho edorato elquale volle destimo per luj a . . . . . . [*leer gelassen*] muratore da monte aghuto pagholottj de michele . . . .

(c. 119) adj 22 dottobre 1466. Richordo chome insino adj detto alloghaj a giuliano damaiano legnaiuolo nella via de Servj una tavola daltare afare dellegname laquale fofare pellabate giovannj abate disanmichele darezo fatta fornita in questo modo cioe . . . fatta di buono legname e bene lavorata auso dj buono edistretto [*sic*] maestro edebala dare fatta pertuto novembre prosimo avenire edjpoj fatta fu rimesso elprezo in frate agnolo dalle murate divia ghibellina dachordo Ll 28

(c. 128t.) adj p.° disettembre 1467. Richordo chelsopradetto dj tolsj adipignere da franceschо marochi eda giuliano dinardo da maiano legnaiuolo in vece e nome delvenerabile padre donalesso monacho dellermo di chamaldolj epriore di santa maria in bagno . . . . . [*unleserlich*] dellermo dichamaldolj uno tavola daltare . . . . . .

(c. 133t.) adj 2 deluglio 1468. Richordo che a detto dj rendej a giuliano de maiano uno tabernacholo dachamara grande braccia 3 1/2 incircha elquale luj aveva dato dilegname edio eldetto dj glielo rendej dipinto in questo modo cioe . . . . . . mene dedare fj tre larghj. elquale disse faceva fare per j.° de chortigianj ista apisa

(c. 135) adj 27 daghosto 1468. Richordo chelsopradetto dj giuliano damaiano legnaiuolo mipresto fj due larghj prestomeglj inchalimala vecchia dallarte demerchatantj fj 2 larghj

(c. 159t.) adj 26 genaio 1470. Richordo cheldetto dj rendej finito dituto cio bisognava agiuliano damaiano efrateglj uno cholmo da chamera grande drentovj una nostra donna dirilievo cholorita eornata doro fine edazuro dimagna fine, eltabernacholo messo dibiancho eornato doro fine dove acade di grandeza di braccia 2 3/4 incircha e dellargheza debra[*ccia*] 1 1/4 incircha atutta mia spese doro dazuro eognj altra chosa eccetto legname. della quale mi de dare Ll 25 laquale porto firenze portatore posto giuliano e frateglj dev̄ dare Ll 25. disono volerla perlla chamera djgiovanni suo fratello.

(c. 163) adj 7 dimagio 1471. Richordo chome lo tolto adjpignere da [*sic*] dalabate Bartolomeo abate di Sanpiero arutj [*Ruoti*] di valdambra dellordine di S.° benedetto una tavola daltare . . . . . . la quale eldetto abate afatto fornire agiuliano damaiano legnaiuolo nella quale tavola o adipignere linchoronazione di nostra donna . . . .

(c. 174t.) adj 8 digiugno 1472. Richordo chelsopradetto dj lo tolto afare fare dilegname e dipignere dalla badessa e monache di s.ª apollonia difirenze una tavola daltare fatta alanticha cioe . . . . . la quale tavola eldetto dj aloghaj afare di legname agiuliano da maiano e frateglj legnaiuolj nelmodo eforma edaquella grandeza che disopra dice eperparte dipaghamento dettj chontantj abett.° fratello di detto giuliano fj 3 larghj

(c. 179t.) adj 14 di novembre 1472. Richordo che piu tempo fa giuliano damaiano legnaiuolo fece una tavoletta daltare dilegname perllabate disanfelice in piaza

e per donmariano suo monacho eperruberto damezola ealoro istanza laquale anno posto nella chiesa disanfelice in piaza di firenze in sulla tore el sopradetto dj della quale el detto giuliano deavere fj quatro larghi.

3. Urkunden über die Vergebung der Schränke und Vertäfelung für die Sakristei des Domes von Florenz an Giuliano da Majano.

a) Vertäfelung und Sitz darunter an der Fensterseite.

MCCCCLXIIJ die XX julij

Provisores et operarii simul congreghatj in loco etc. deliberaverunt et locaverunt Iuliano nardj dimaiano lingnaiolo suo proprio cond[*ucenti*] ad faciendum prout particulariter apparet in libro locationum dictorum operariorum. Item locaverunt Iuliano predicto et johannj dominicj di ghaiolo et cuilibet eorum in solidum ad faciendum unam spallieram prout particulariter apparet in libro locationum dictorum operariorum sub die dicta.

(Archivio dell' Opera del duomo, Deliberazioni dal 1462 al 1472 a c. 2.)

MCCCCLXIII die XX Iulij

Nobiles et prudentes virj Operarij opere sc̄e marie del fiore [*folgen die Namen derselben und die gewohnten Eingangsformeln*] deliberarono et alloghorono

A giuliano di lionardo damaiano presente et conducente in suo nome proprio a fare la terza faccia dj sagrestia di Santa Maria del fiore la quale faccia c disotto alla finestra di detta sagrestia. In quel modo et forma che si dimostra pel modello et disengno fatto per detto guljano et lavorjo che assjchonda a quello fatto o meglio se meglio puo essere di questo alla dichiarazione degli operarij che pe' tempj saranno et insieme cōloro detto Bernardo (di Marcho salvestrj) et Thomaso (di Tomaso Biliottj) chon piero di chosimo se parra adettj operarij che saranno in quel tempo. Et questa faccia per pregio et nome di pregio dj fj quattro ongnj braccio quadro compiuto. El quale lavorio debbe avere fatto per tutto dj XV dimarzo proximo che viene. Con questo pacto et conditione che se detto guliano contrafacesse a quanto e detto che in detto tempo nonne avesse fatto detto lavoro questi detti mesi otto debba avere fj tre dongnj braccio quadro et non piu salvo giusto impedjmento dimorte odimalattia o daltro. E stiesene alla dichiaratione didettj operaj che per tenpo saranno. promise detto guliano ame bartolomeo notajo di detta opera et rjcevente peressa dosservare quanto e detto con pieno ubbrigho per [*?*] suo rede et benj. E debba avere e paghamentj secondo parra adettj operaj di tempo in tempo.

Item alloghorono a giovannj di domenicho da ghailio [*sic*] e detto guljano [*sic*] . . . . . . [*leer gelassen*] et a ongnj Uno intutto a fare Elsedere disotto a detta faccia colla spalliera et con tutti sua hornamentj secondo elmodello et disengno fatto per detto gioliano [*sic*] immodo corjsponda allavoro disopra elquale modello e apresso aglioperaj di detta opera delquale lavoro et maesterjo debbano avere fj dua dognj bracco [*sic*] quadro mettendo disuo lengname etaltra qualunque cosa bisongnasse intorno adetto lavoro. Elquale debbino avere dato compiuto etfornito inperfettione per tutto dj XX dinovembre proximo che viene. E abbj sene astare agidicio [*sic*] de glioperaj che petempi saranno insieme compare [*?*] djdetto bernardo et detto thomaso con piero dichosimo separra adettj operaj conquesto pacto et conditione che se detto giovannj et detto guliano non ne observassino quanto edetto sopra et in detto termine demesj quattro non avessino fornito detto lavoro debbono avere perongnj bb[*raccio*] quadro

fj Uno salvo giusto impedimento di malattia e diqualunque altro chaso avenifse et stiesene alla dichiaratione de dettj operaj et debbono avere e paghamentj secondo parra adettj operaj di tempo intempo. permissono detti Giovannj et Guliano ame bartolomeo notajo didetta opera et rjcevente per essa dosservare quanto edetto disopra et per cio obljgharono luno olaltro et laltro oluno et qualunque di loro rede et benj presente et futuro.

(Archivio dell' Opera del duomo, Bastardello dal 1462 al 1465 a c. 20t. a 21t.)

b) Endabrechnung für die Arbeit unter a.

MCCCCLXIIIJ, die XXIJ februarij

Prefatj operarij simulcongregatj in loco eorum solite residentie servatis servandis intexo [*sic*] una alloghatione fatta a giuliano dj nardo da maiano come apare in questo indietro dellavorio della sagrestia intexo quello anne fatto equanto secondo la predetta alloghazione sicontiene quello aceptanno per lui fatto e . . . . . . [*unlesbar*] e stanziano ongnj suo resto restasse aver per decto lavorio fj — Ll — [*Ziffern nicht ausgesetzt*].

(Archivio dell' Opera dell duomo, Bastardello dal 1462 al 1465 a c. 94t.)

c) Vertäfelung der Eingangswand und Guirlande über den Schränken.

MCCCCLXV die XVIIIJ aprilis.

Prefatj operarij simul congregati [*folgen die Eingangsformeln*] allogharono a

Giuliano dinardo damaiano lengnaiolo presente et conducente in suo nome proprio le due facce inprospetto alla finestra disagrestia cioe insagrestia che luna facca [*sic*] e disopra allo aquario dideta sagristia laquale facca [*sic*] debbe fare diprospettiva e nuovj fighure . . . . . [*unlesbares Wort*] che neluno lato ènesanto ſjmone e nelaltro la nativita del nostro singnore inquel modo et forma che sidimostra pel modello da [*sic*] detto Guliano elquale modello e apresso aglioperaj. delavorio suo rjcjeverra propregio che di sotto si dice e abbisene astare alloro dichiarazione. E questo fara [*?*] per pregio e nome di pregio dj fj cinque per ongnj braccio quadro. El quale lavorio debbe dare fornito et compiuto pertutto ottobre 1465 sotto la pena dello albitro [*sic*] didettj operaj. El quale giuliano presente et consentiente a quello notificho [*?*] eaccio che in essa si contiene sotto la pena e oblighо predetto presente giovannj di francesco zatj et Ser ambruogio diangnolo angenj.

Item alloghorono a guliano dinardo damaiano presente et conducente et in suo nome proprio a fare la grilanda laquale grilanda astare sopra aglj armarj della sagrestia di santa maria del fiore con i spiritelli e due coste [*? — vielleicht: a due coste*] et in quel modo et forma che si dimostra pel modello dato per detto Giuliano. Et quale debbe avere fatto infra tempo e termjne dj mesj sej cominciando questo dj detto per quel pregio che siane fatto peglioperaj che pei tempj saranno asicondo le loro coscienzie. El quale guliano presente audiente et consentiente a quello notificho ne mod[*ello?*] efirmo ditto disiengno.[1])

(Archivio dell'Opera del duomo, Bastardello dal 1462 al 1465 a c. 105t. a 106t.)

[1]) Das vorstehende Dokument *c* findet sich in fast identischem Wortlaut auch in dem »Libro alloghagioni dellopera di sc̄a Maria del Fiore al tempo di ser Nicolajo di Diedi di Nicholajo cominciato anno MCCCCXXXVIII, fol. 80« (reproduziert bei Rumohr, Italienische Forschungen etc., Band II, S. 375 und 376).

d) Preisbestimmung für die Guirlande über den Schränken.

MCCCCLXVIIJ die 20 mensis Junij.

Prefati operarij simul congreghatj in loco eorum solite residentie servatis servandis. Intellecta quadam locatione facta juliano de maiano lengnaiuoli fregij secrestie supra armarios [*sic*] prout in dicta deliberatione et locatione continetur et intellecto quod pretium nullum fuit factum in dicta locatione habito colloquio cum pluribus et pluribus magistris eruditis in dicta arte lengniaminis et prospettive Et viso raporto facto deliberaverunt quod habeat Ll. quindecim pro quolibet brachio quadro et non aliter vel alio modo.

(Archivio dell' Opera del duomo, Deliberazioni dal 1462 al 1472 a c. 71.)

4. Vermerke über Intarsiaarbeiten Giulianos da Majano für den Dom von Pisa.

Gugliano da maiano lengniaiuolo in firenze de dare a di 9 di febraio 1470 [*1470 stile comune*] lire cinquantasei in fj dieci sono per parte di una sedia a fare per lo duomo quella dove stanno il prete el diachono el soddiachono all' altare magiore la quale de' fare a fighure in prospettiva come quelle a fatto nella sagrestia di santa liberata o meglo [*sic*] la loghagione della ditta sedia se fatto in presenza di messer filippo de medici arcivescho [*sic*] di pisa e de' avere del braccio fj. quatro e detti danari appare a uscita di danari a c. 82.

(Archivio di Stato di Pisa, Archivio dell'Opera, Debitori e Creditori, Libro Rosso A. 1461.)

MCCCCLXXJ [*stile com. 1470*] Baccio di fino e 'l pratese lengnaiuoli denno avere L. settantasei s. 4 d. 4 sono per fatura di una sedia posta in duomo allato alla porta quanto s'entra in duomo cioe alla porta della 'ncoronata e fattura di due usci allo scrittoio della sala . . . . l. 76 s. 4 d. 4.

Anne auto a di primo di maggio l. cinque s. dodici in fiorini uno largo sono per 12 chalsuoli di tarsia mando guglano da maiano da firenza . . . . l. 5 s. 12

E a di detto [*29 di maggio 1470*] l. nove a baccio e 'l pretese funno [*furono*] per sopra piu della sedia fenno [*fecero*] di contro, non n' era [*no*] contenti, in duomo l. 9.

(Archivio di Stato di Pisa, Archivio dell' Opera, Ricordanze N.º 4 a c. 67.t e 68.r Vergl. L. Tanfani, Notizie di artisti tratte dai documenti pisani, Pisa 1897, p. 65 und Archivio storico dell' Arte VI, 164.)

MCCCCLXXIJ [*stile com. 1471*] a di 21 di novembre.

A gugliano da maiano lengniaiuolo in firenze Ll. trentollo ss. tre in fj. sette larghi per lui a Jac.º ottavanti proveditore delli uficiali del canale [*?*] posti al libro debitori e creditori rosso . . . . l. 38 s. 3

(Archivio del Capitolo a Pisa, Fabricae Pisanae Primatialis Ecclesiae Monumenta, Filza segnata di lettera A, Entrata e Uscita, a. a.)

MCCCCLXXIIJ [*st. com. 1472*] a di 9 di Aprile.

A Guliano di Nardo da Maiano lengniaiuolo in firenze fiorini trenta larghi si pagho per sua lettera a Ridolfo Paganelli sono per parte di due sedie fa in duomo.

(Archivio del Capitolo, Filza A, Entrata e Uscita a c. 83.)

MCCCCLXXVIJ [*st. com. 1476*] a di 23 d'Aprile.

Richordo chome questo di 23 d'aprile venne la sedia lavorata di fusaggine da Maiano desi [*devesi*] paghare la gabella Lire XII soldi VII

E piu si diè a detto Giuliano soldi .... [*leer*] e li diè a fachini arechono ditta sedia di doana in duomo Lire I.

E a di 27 di detto lire IIJ soldi X dati a Bartolomeo Puntelli perche mifse su la sedia venne da firenze di Giuliano da Maiano Lire 3 soldi 10.

(Archivio del Capitolo, Filza D, Ricordanze a c. 30t.)

5. Nachweis über den Entwurf des Klosters SS. Flora e Lucilla zu Arezzo durch Giuliano da Majano.

(Archivio Vescovile di Arezzo, Conv. SS. Flora e Lucilla, Copia dello Spoglio delle Cartapecore esistenti nell'Archivio della Cattedrale di Arezzo, spettanti alla soppressa Abbazia delle SS. Flora e Lucilla, tomo 60, parte IV, p. 1572 e 1616.)

Anno 1470. L'Abbate Hieronimo Aliotti[1]) nell' infrascritto libro cominciò a notare le spese che era per fare nell' edificare il Monasterio per abitazione de' Monaci di S. Fiora presenti e futuri, e prima spese in assi d'abeto per far un modello, che fece Maestro Bacellino da Settignano[2]) con 30 colonne piccole di legname fatte atorno.

Il dì 27 Aprile 1470 per abondare in cautela, e per avere più consigli di persone intendenti fece venire da Firenze Giuliano da Maiano famoso architettore, il quale gli fece molto miglior disegno di quello di M.º Bacellino, e detto disegno di Giuliano intese seguitare, il quale Giuliano menò seco due buoni Maestri di legname, cioè Francescaccio e Monciatto da Firenze, perche tutti tre venivano di Casentino da comprar legname.

Anno 1480. [*In margine:*] (Costà dal Libro 53 che la fabbrica del Monasterio fu cominciata del 1489, 14 marzo.)[3]) Nota, Lettore, che l'Abbate Aleotti, non costando da i libri se habbia cominciato a fabricare di nuovo il Monasterio, almeno è certo, che haveva disegno di farlo, mentre, come puoi vedere dall'anni passati, haveva fatto già fare i modelli, et haveva ancora messo insieme molti materiali. Oltre a questo di sua propria mano si legge quanto in appresso:

[1]) Derselbe starb schon am 20. August 1480, wie aus einem Vermerk in den Ricordanze dal 1479 al 1607 (Archivio di Stato, Conv. soppr. SS. Flora e Lucilla n.º 13 a c. 5) zu entnehmen ist.

[2]) Es ist dies derselbe Bartolomeo di Piero Baccellino oder Baccellj von Settignano, dem auch das schöne Altartabernakel in der Madonna del sasso bei Bibbiena zugeteilt wird. Vielleicht ist er auch der Erbauer der Kirche (die in Grundplan und Formen von der Badia zu Fiesole beeinflufst erscheint) sowie des hübschen Chiostro, die beide seit 1488 entstanden; erstere wurde 1501 geweiht (vergl. P. F. Paoli, Concetti scritturali intorno alla Madonna del Sasso. Firenze 1627, als Quelle vorstehender Angaben zitiert bei C. Beni, Guida illustrata del Casentino, Firenze 1889 p. 325, sowie P. Prezzolini, Storia del Casentino, Firenze 1880, I, 288). Auch am Bau der Domkuppel zu Florenz war Baccelli beteiligt: im September 1442 werden ihm 300 laufende Ellen der inneren Tambourgalerie (ballatoio) zur Ausführung überwiesen (neben ihm sind Bernardo Rossellino, Andrea di Nofri und andere an der gleichen Arbeit beteiligt; s. Archivio dell'Opera del Duomo, Libro d'alleghagioni al tempo di Ser Nicolajo di Diedi, a c. 21 und 22v).

[3]) Dieser Eintrag in den unter Anm. 1 auf Seite 164 zitierten Ricordanze lautet auf Fol. 9: Ricordanza come oggj questo di 14 dimarzo 1489 anativitate sicomjncio la fabrica della badia disca flora et lucilla de aretio cholnome didio e dituttj sanctj diparadiso. Et cosj piaccia ad dio adare aiuto difininirlla [*sic*].

Mariano M.º d'Architettura. Volta sotto terra da vino b.ª [*braccia*] 225 per sol. 13 il b.º mattonata e intonacata in tutto Ll. 133 sol. 15. Per cavatura di 1100 b.ª di terra per sol. uno il b. Il muro del Refettorio b.ª 300 Ll. 100. Palco sopra il Refettorio b.ª 225 Ll. 100. Alzare il tetto Ll. 20. La cucina in volta b.ª 150 Ll. 100 in tutto lire 508. Sei murelle sotto il dormitorio Ll. 72. 4. La Murella e l'arco di — b.ª Mille b.ª di mattoni sopramattoni per due schole di mattoni per le celle Ll. 300. Per 14 tramezzi di celle Ll. 100. per 700 b.ª di parchi [*sic*] per sol. 10 il b.º Ll. 300. Per la volta del Gallinaio b.ª 300 per sol. 15 il b.º Ll. 325. Il tetto sopra detta volta Ll. 325. Per conti di 20 usci e finestre di celle Ll. 100. Per la finestra del Dormitorio in Croce Ll. 23. Per legname di usci e finestre per le celle Ll. 100. Per legname per letti e scrittoi Ll. 200.

5a. Vertrag betreffs Ausführung der Chorumschrankung im Dom zu Florenz durch Giuliano da Majano und Genossen.

(Archivio dell'Opera del Duomo, Libro degli alloghagioni delopera di Sc̄a Maria del Fiore al tempo di Ser Nicholaio di Diedi di Nicholaio, cominciato anno MCCCCº XXXVIIJ, a c. 87.)

In dei nomine Amen. Anno domini ab eius salutifera incarnatione millesimo quadringesimo septuagesimo primo, Indictione quinta et die vigesima mensis septembris vz [*videlicet*] vigesimo secundo

Nobiles et prudentes virj
Angnolo di lorenzo della stufa
Bancho di lodovicho di cece da seruizano } cittadinj honorevolj

procuratorj e operaj dell' opera e chaptedrale chiesa di sancta maria del fiore di firenze insieme raghunatj nelluogho della loro usata residentia per loro ufico [*sic*] esercitare considerato che per larte et universita delanaiuolj sono [*unlesbares Wort*] datj alghoverno dessa chathedrale chiesa et a quella intutte le cose oportune ghovernare pro modo suo ad honore diddio e della sua madre e del magnificho popolo fiorentino e nominatamente dessa arte et huniversita [*sic*] vedono fatte molte cose le qualj sono per odornamento [*sic*] e compimento e spetialmente lo edifico [*sic*] della lanterna e molte altre cose che dj perdj sivedono Et considerando ancora averssj afare del altre cose, e spetialmente il coro dessa chiesa volendo pigliare partito dimettere le manj in qualibet altra opera auto diligente e maturo consiglio fecono [*sic*] consiglio di richiestj dimoltj Nobilj eruditj e savj cittadinj e moltj intelligentj maestrj El quale consiglio fu fatto adj 6 dimarzo 1470 Et etiamdio insieme auto consiglio e parere con singnorj consolj di detta arte et tuttj insieme raghunatj coe [*sic*] dettj singnorj consolj operaj cittadinj e maestrj consigliando sopra alla deta opera e delle cose che sa [*si ha*] a fare inessa tutti insieme consigliarono e deliberorono che si faccj el coro didetta chiesa inqualmodo e forma che altre volte sara deliberato una volta o piu pe dettj operaj o che qº (?) sia quello che ladetta opera e operaj habbino affare alsequente come intutto pienemente appare alle loro deliberationj di fer [*unlesbar*] di Ser nicholaio sotto detto dj c. 112 E veduto detto consiglio e deljberatione volendo che ladetta opera non possa recevere biasimo alchuno dinuovo fecono [*sic*] consiglio di richiestj dimoltj cittadinj e maestrj E qualj consigliorono che detto coro si facessj come disotto inditta alloghagione sidice come didetto consiglio appare aldetto libro c. 120 E oltre a diquesto auto dipoj consiglio in minore numero dipiu inteljgentj cittadinj e maestrj consigliorono che si faciessj in dicto modo e forma.

E veduto dettj consiglij di dettj singnorj consolj cittadinj e maestrj e veduto inteso e considerato quello che fu davedere intendere e considarere servate tutte le cose da dovere observare messo e fatto fralloro solepni esegreto scruptino a fave nere e bianche e optenuto il partito secondo la forma e statutj del comune di firenze e di detta arte e opera deliberorono e alloghorono

A francesco digiovannj difrancesco
Guliano dinardo damaiano } tutti lengnjaiolj presentj et
francesco didomenicho detto moncatto

conducentj el sopradetto coro et qualunque diloro per laterza parte inquanto allegnamime [*sic*] inquesto modo e forma vz. inquelmodo forma e luogho quale e stato consigliato et altra uolta deliberato inconsigli dellarte della lana fattj sotto dj 13 dinovembre 1447 vz matele [*?*] e ditalj ornamentj qualj sieno convenientj alla dengnita di tale captedriale chiesa e allonore ditutta la citta E perche tale cosa richiede tenpo e diligente examina ne sipuo di presente chiarire interamente quale debba essere lasua forma e isuoj hornamentj quanto alla parte dentro delengnjame E pure e necessarjo alloghare tale opera amaestrj in simile esercitij peritissimj accioche abbj cagione essendo certjfichatj che tale opera alloro appartiene: [*unslesbar*] cogitare e disengnare per qual via tale opera del coro fare sj debba pertanto si proviene atale alloghagione per detta opera quale per vigore di loro autorjta e per ongnj modo e forma che meglio possono anno deliberato e conceduto e alloghato a sopradettj maestrj lopera di detto coro dadoversj fare inquanto alengniame nel modo e forma e a que tenpj e con queglj ornamentj e a queglj pregj modj e pattj che altra volta pedettj operaj oche petenpi saranno in una volta o piu sara ordinato e deliberato e come con dettj infrascriptj maestrj rimarrano dacordo alle qualj tutte e sopradette cose el dettj francesco digiovannj Guliano dinardo e francesco didomenicho e aqualumque diloro lesse ladetta alloghagione e conche inessa sicontiene aquello ratifichorono e promissono quella observare sotto lobljgho diloro o diqualumque diloro rede [*unlesbar*] presentj e futurj rinuntiando aongnj benefico [*sic*] che per loro [*?*] sifaccessj E atutte le sopra dette cose fu presente e testimonj [*sic*] Giovanni dj Remigio famiglio dellopera e piero dandrea linaiuolo fiorentinj.[1])

[1]) Zu gleicher Zeit scheint die Marmor- oder Bronzearbeit für die Aufsenseite der Chorumschrankung an Verrocchio vergeben worden zu sein, wie das folgende, am gleichen Orte Folio 89 vorhandene Dokument bezeugt:

In dej Nomine Amen Anno de salutifera incarnatione Mille quadringeximo septuageximo prjmo indictione quinta e die vigesima secunda mensis septembris

Nobiles Virj

Messer Angnolo di Lorenzo della Stufa e
Banchio di lodovicho di cece da servizano } cittadinj honorevolj

fiorentinj et operarij dellopera di sc̄a m.ª delfiore insieme raghunatj nelluogho della loro usata residentia per loro ufico [*sic*] esercitare considerando cheperloro essersj alloghato la parte didentro del coro della captedrale chiesa disanta marja alfiore inquelmodo e forma come appare inquesto innanzj et volendo dare compimento atanta opera auto consiglio e matura consideratione indetta parte di fuorj come nela parte dentro come appare indetta alloghagione didetto coro di dentro servate tutte le cose da observare deliberorono e alloghorono [*a*]

Andrea dimichele Verochj scultore in questo modo et forma vz

Considerando che dalla parte difuorj didetto coro avranno aessere hornamentj chonischulture o in marmo o in bronzo o altrjmentj Et a volere che sia con diljgentia condotto E necessarjo allogharlo ahomo intendente [*hier bricht der Text der Urkunde ab. Die Arbeit kam nicht zustande*].

6. Arbeiten Giulianos da Majano für S. Maria de' Servi zu Florenz.

a) Listen der von ihm gelieferten Arbeiten.

(Archivio di Stato, Conv. soppressi, SS. Annunziata, Libro Cred.i e Deb.i segn. B dal 1451 al 1478 N.° 196 [190 vecchio].)

Die früheste der fraglichen Listen auf fol. 55 verzeichnet unterm 29. Juli 1472 eine Forderung von Ll. 166 ſs. 9 d. 9 für Leistungen, die in einem früheren (nicht mehr vorhandenen) Ausgabenbuche registriert waren, und sodann unterm 17. April 1473 Ll. 16 ſs. 10 »per 1.° chassone e 1.° serrame fecie per la chamera dj frate raffaello.«

Auf fol. 65 folgt sodann eine lange, die ganze Seite füllende Aufzählung von Leistungen und der dafür an Giuliano gezahlten Beträge, im ganzen Ll. 166 ss. 8, darunter:

adj 15 d' aghosto 1472 per br. 22 di corentj d' abete per fare la chapanna de morti [*Totenkammer*] per maschiettatura della porta chera in sagrestia.

adj 29 aghosto 1472 per dua sporteglj dj.° [*di uno*] tabernacholo.

adj 9 settembre 1472 perracchonciatura della chanpana, e per racchonciatura delluscio dove si tenghono le legna.

adj 10 settembre 1472 per IJ sporteglj dj.ª finestra per la chamera del priore; per uno reghalo [*Bücherbrett*] chonfitto inchamare delpriore e per IJ lucernarij.

adj 8 ottobre 1472 per j.ª pancha achassa per la chamera di fra raffaello e per undescho dello schrittoio

adj 5 novembre 1472 per uno tellajo di finestra

adj 22 dicembre 1472 perrachonciatura dj.° archipenzolo [*Bleiwage*]

Auf fol. 199 folgt eine zweite Liste von Arbeiten im Gesamtbetrage von Ll. 197 ſs. 12 d. 8, darunter:

8 giugno 1473 per rachonciare la chanpana.

17 luglio 1473 per rachonciare elegio [*leggio*] davangielo [*sic*].

15 decembre 1473 per IJ chasse a pancha fatte nella Kamerlingheria e per j.° sopracielo per lorghano.

8 gennaio 1473 per j.ª segiola da bracciali.

6 febraio 1473 per j.ª manghanella [*Chorstuhl*] dove siede el frate in rifettorio quando legie.

4 aprile 1474 per una tabella [?] di noce e per uno mozzo di champanella.

10 giugno 1474 per una cichogna [?] di champanella.

16 agosto 1474 per j.° descho di scrittoio, per dua chasse, per palchietti dello scrittoio, per j.ª finestra impiallacciata, per dua usci impialliacciatj, per dua panchonnegli

Auf fol. 220 steht wieder ein langes Verzeichnis von Leistungen, wofür in Summa 822 Ll. 14 ſs. 2 d. verausgabt werden, — unter anderen:

20 luglio 1475 per rachonciare elegio delchoro, per richomettere j.ª tavola del priore

18 novembre 1475 per ripialare j.° descho e farvi un palchetto

19 novembre 1476 per uno quadro per mettervi suso uno chalendario

30 novembre 1476 per achonciatura della festa dellaltare maggiore

3 giugno 1477 per una lettiera e uno adornamento cioe due pilastri e una cornicie e uno sopracielo al detto altare

17 giugno 1477 per achonciare le gratticole della cappella

12 aghosto 1477 per uno palchetto al descho delle candele

23 settembre 1477 per uno piè intagliato per porvi suso elvolto sc̄o in sullo altare della nunziata

7 novembre 1477 per una cassa da mortj pel priore

22 novembre dd.º per la lettiera della camera del priore

18 decembre dd.º per achonciatura del piano dj terra della camerlingheria

22 decembre 1477 per uno armariuzzo in chamera del priore

15 marzo 1477 per achonciatura della campana

28 marzo 1478 per dua leggij dj nocie davangielo e dapistola e per achonciatura duno leggio vechio tra legname e tempo.

7 di maggio per achonciatura dj IJ lettiere nella stanza delchardinale e achonciare una seggiola da neciessarjo [*Nachtstuhl*] nella infermerja

E per achonciatura della carriuola dellorto

E per br. XX dj palchetti dabete con due regholj smufsatj da ognj lato sono attraverso la chiesa dinnanzi alle volte djchiesa

E per farej djpignere elpalchetto che fecie attraverso la chiesa

E per tredicj banchi della libreria Ll. 312

18 settembre per IIJ asse di nocciuolo sono per glitegamentj fatti di nuovo nella stanza dove sjripone limagine

8 ottobre per uno uscio dove sta la ciera della nunziata

b) Vermerke über geleistete Zahlungen.

(Archivio di Stato, Conv. soppressi, SS. Annunziata, Libro d' Entrata e d' Uscita N.º 692 [735 vecchio] dal 1469 al 1472.)

(c. 90t.) adi 27 dicembre 1470. A Giuliano di nardo nuovo legnaiuolo adi dc̄o ff. cinque larghi sono per parte di magior somma debba avere danoi per piu lavorij di legname a facti in casa da settembre in qua, cioe panche nuove, lopere e usci e finestre in camera di m.º pagolo e una cassa in camera di fra biagio, porto edc̄o al q[*uadern*]º c. 16 alibro s[*egnato*] b c. 260 . . . . Ll XXVII fs V

(c. 104t.) 1471 adj 28 giugno. A Giuliano dinardo legnaiuolo adi dc̄o fj quattro larghi sono per parte di magior somma debba avere da noj per piu lavorij di legname afacti incasa impiu luoghi e maxime in camera del priore porto edc̄o al q.º c. 21 alibro s[*egnato*] b a c. 260 . . . . Ll. XXII fs —

(c. 109) 1471 adj 23 agosto, ganz ähnlicher Vermerk über 8 Gulden Ll. XLIIIJ fs —

(c. 114t) 1471 adj 9 ottobre, (c. 118t) 23 novembre, (c. 121) 28 decembre, (c. 127t) 7 marzo, ähnliche Vermerke über je 4 Gulden, zusammen . . Ll LXXXVIIJ fs —

(c. 135) 1472, 30 maggio. A Giuliano dinardo legnaiuolo adi dc̄o fj tre larghi sono per parte di piu opere e lavorij afacti in casa porto pippo sta colluj alq.º c. 26 e alibro s[*egnato*] b c. 250 . . . . Ll XVI fs X

(Archivio di Stato, Conv. soppressi, SS. Annunziata, Libro d' Entrata e d' Uscita N.º 694 [737 vecchio] dal 1472 e 1473.)

(c. 52). 1472 adj 29 luglio. A Giuliano da maiano di nardo Mº dilengname fj quattro larghi sono per parte di magior somma avere dalla casa dj piu lavorii afata [*sic*] al quaderno di chi porta c. 26 e a libro s[*egnato*] b c. 55 . . . . Ll. 22 fs. —

(c. 61t.) 1472, 27 ottobre, ähnliche Zahlung von 6 Gulden . . . Ll. 33 fs —

(c. 66t.) 1472, 23 decembre. A giuliano da maiano fj quatro larghi sono per parte di lire cento sesantasej ano avere dalla casa di piu legnia mi ano dato et di piu

opere per acchonciare panche ealtrj lavorij chome apare a libro rosso s. b c. 55 porto giovannj suo fratello . . . . Ll XXIJ ſs —

(c. 70t und 74) 1472, 30 gennaio und 1473, 27 marzo ähnliche Zahlungen von 22 und 16 Lire 10 Soldi, insgesamt . . . . Ll 38 ſs 16

(c. 77t.) 1473, 10 aprile. A giuliano di nardo da maiano fj sej larghi sono per resto dj lire cento 66 ss. 9 di. 9 sono di piu legniamj opere adato alla casa fato saldo per tutto luglio 1472 alibro rosso s. b a c. 55 porto giovannj suo fratello . . . . Ll 33 ſs —

(c. 82t) 1473, 6 giugno, ähnliche Zahlung von 22 Lire . . . . Ll 22 ſs —

(Archivio di Stato, Conv. soppressi, SS. Annunziata, Libro d' Entrata e d' Uscita No. 695 [738 vecchio] 1474 e 1475.)

(c. 58t) 1474 adj 6 Agosto. A Giuliano di Nardo da Maiano fj uno largho sono di piu opere a messo in chasa e per luj porto franc.o di vaino alq.o dichiporta c. 50 . . . . Ll 5 ſs 12

(c. 61t.) 1474 adj 9 settembre, ähnliche Zahlung von 2 Gulden . . Ll 11 ſs 4

(c. 61) 1474 adj 9 luglio, ähnliche Zahlung von 2 Gulden . . . . Ll 11 ſs 4

(Archivio di Stato, Conv. soppressi, SS. Annunziata, Libro d' Entrata e d' Uscita N.o 693 [736 vecchio] 1475 e 1476.)

(c. 19) 1475, 12 agosto. A giuliano djnardo legnaiuolo fj tre larghi sono per parte dj magior somma debba avere danoi per lavorij di legname e opere a messe in chasa in piu luoghi chome si dica alla sua ragione nominatamente porto giovani suo fratello alq[*uadern*]o c. 62 allibro s[*egnato*] b ro[*sso*] c. 65 . . . Ll 16 ſs 19

(c. 24t., 25t., 38) 1475, 14 ottobre, 31 ottobre und 1476, 13 aprile ähnliche Vermerke über Zahlungen von 1 Gulden, 6 Lire und 3 Gulden, insgesamt Ll 28 ſs 15

(Archivio di Stato, Conv. soppressi, SS. Annunziata, Libro d' Entrata e d' Uscita N.o 697 [740 vecchio] 1477 e 1478.)

(c. 24) 1477 adj 27 settembre. A giuliano da maiano adi dc̄o fj due larghi porto giuliano di simone alq.o dip.e s[*egnato*] L a c. 10 per parte di piu lavorij di legname a facto alconvento R.o segnato B a c. 22 . . . . Ll 11 ſs 8

(c. 27t.) 1477 adj 31 ottobre. A giuliano di lionardo damaiano legnaiuolo adi dc̄o fj sej larghi porto per luj giovannj suo fratello alq.o dip.e s. L a c. 12. 16 in due partite e al gr. a c. 13. 16 per piu lavorj fattj alla casa allibro R.o s. B a c. 220 . . . . Ll. 34 ſs 4

(c. 30) 1477 adj 22 novembre. A Giuliano da maiano adi dc̄o fj tre larghi porto franc.o da rovezano alq.o dip.e s. L a c. 18 per parte di piu lavorij facto alla casa . . . . Ll 17 ſs. 2

(c. 37t) 1477 adj 21 febraio, ähnliche Zahlung von 4 Gulden . . Ll 23 ſs —

(c. 40t) 1478 adj 28 marzo. A giuliano di lionardo da maiano legnaiuolo adj dc̄o fj tredici porto franc.o di vaino da rovezano alq.o c. 30 per parte di piu lavorio facto al convento R.o s. B a c. 220 . . . . Ll. 74 ſs. 15

(c. 43t, 48, 56t, 59) 1478 adj 30 aprile, 6 giugno, 5 settembre, 1 ottobre, Zahlungen im Betrage von 4, 2, 4 und 21 Gulden, insgesamt . . . . . Ll. 178 ſs. 5

(c. 64t) 1478 adj 3 decembre. A giuliano di nardo da maiano legnaiuolo adj dc̄o fj 4 larghi porto benedetto suo fratello per parte di maggior somma Ll. 23 ſs —

(c. 67) 1478 adj 30 decembre, Zahlung von 6 Gulden . . . . . Ll. 34 ſs. 10

(Archivio di Stato, Conv. soppressi, SS. Annunziata, Libro Cred.i e Deb.i, stratto del Libro giallo segnato C, dal 1478 al 1484 N.° 197 [191 vecchio].)

fol. 31. Giuliano dj nardo da maiano deavere adj p.° di luglio 1480 fj. venticinque larghi sono per comprare legna grossi sisono compratj dalluj per fj cinque larghi . . . . come fa menzione fra ant.° chat.° pulverino nostro Kam.° alla sua entrata segnata nella partita chelluj pagha sotto detto dj a c. 141 ede el patto ispresso a parole che se alchuno de detta legna avessino magagne in modo che non fussino suficientj per le assiciuole e cavellettj della nostra chiesa che per essa si sono conprati che se nabbia affare quella taria [*Tara*] del pregio che sara ragione, eposto conto dj legname della nuova chiesa debba dare . . . . Ll. 147 ſs. 10

E de avere adj 13 dj giennajo 1483 Ll. ciento ſs. otto sono per j.° saldo fatto chome appare delle richordanze a c. 76 dj piu legnjami e manifatture compero, posto spese dj muraglie debjno dare in questo c. 361 . . . . Ll. 100 ſs. 8

E de avere adj 4 daghosto Ll. venticinque soldj XVJ luj detti chontantj per Ll. 25 s. 8 di quattrinj a questo sotto dj a c. 155.

c) Eigenhändige Empfangsbestätigungen.

(Archivio di Stato, Conv. soppressi, SS. Annunziata, Ricevute dal 1477 al 1481 N.° 1048 [1292 vecchio].)

(c. 17) 1477. Io giuliano di lionardo da maiano ò ricievuto ogi questo dì 31 di novembre fiorini quatro larghi da fra bernaba chamalingho [*sic*] de' frati de' Servi pe regione ò cho[*n*] loro

(c. 35) 1478. Io giuliano di nardo da maiano ò rigievuto oggi questo dì 30 d' aprile fior. quatro larghi cioè ffj 4 l[*argh*]i da maestro bernaba fiorini quatro ffj 4 lī.

(c. 45t.) 1478. Io giuliano da maiano ò ricievuto oggi questo dì 5 di settenbre fior. quattro larghi da frat' antonio Zanobi loro chamarlingho . . . . . . ffj. 4 lī

(c. 51t.) 1478. Io giuliano da maiano ò ricievuto oggi questo dì 17 d' ottobre fior. sette larghi ebbi di po il saldo fatto questo dì detto di sopra . . . . ffj. 7 lī

(c. 53) 1478. Io giuliano di nardo da maiano ò ricievuto oggi questo dì 31 d' ottobre fior. dieci larghi di chontanti . . . . ffj. 10 lī

(c. 57) 1478. Io benedetto di lionardo da maiano ò ricievuto ogi questo dì 3 di dicembre fior. quatro larghi in moneta per parte di ragione . . . . ffj 4 lī

(c. 60) 1478. Io benedetto da maiano scarpellatore ò ricievuto ogi questo dì 22 di dicembre soldi sette sono per libre due d' aguti di piu ragione, e quali sadoperarono i ne' palchetti di sanbastiano. Porto giovanni d' antonio suo fattorino. Io frate filippo ò fatto questa fede[1]) . . . . Ll. — ss. 7

(c. 60t) 1478. Io benedetto di lionardo da maiano ò ricievuto questo dì 30 di dicembre fior. sei larghi in quatrini per giuliano di lionardo da maiano per parte di magiore soma . . . . ffj. 6 lī

[1]) Dieser wie der vorhergehende Posten betrifft das Tabernakel, das Benedetto für die Reliquie des hl. Sebastian in der ihm geweihten Kapelle angefertigt hatte (vergl. Vasari III, 344 n. 3). Hierüber findet sich in den Urkunden folgender Vermerk:

1479. Benedetto di Nardo da Maiano de avere a dì XVIIJ di giennaio fior. quattro larghi sono per manifattura e dipintura d' uno tabernacolo ci a fatto per la ereliquia di sc̄o Bastiano.

E adì XXXJ detto L. una sol. XVIJ per vetri e priete per la della ereliquia, cioè pel detto tabernacolo (SS. Annunziata, Deb.i e Credi, Libro Giallo, segn. C a c. 106).

7. Briefe des Kardinals Anton Giacomo Venier an Lorenzo Medici in Angelegenheit des Baues seines Palastes zu Recanati.

(Archivio di Stato di Firenze, Carteggio Mediceo avanti il principato, filza XLVI N.ri 456, 493, 494, 496, e Dono Ginori, filza 60 contenente lettere diverse di Papi Cardinali ed altri Signori, N.o 91.)[1])

a) Magni[*fi*]ce vir tanq[*uam*] fr[*ater*] car[*issi*].me, sal[*utem*]. Hauemo receuuta uostra lettera, et inteso quanto ce scrivete de hauere ordinato con Giuliano da Maiano, che ce uenga a seruire. Regratiamouj quanto possiamo. Offerendoce sempre promptissimo ad ognj beneplacito de V. Magn[*ificen*]tia, que feliciter valeat. Viterbij IX.a Iunii 1477.

[*a tergo:*] Magni[*fi*].co Viro domino Laurentio de Medicis tanq[*uam*] fratrj nostro car[*issi*].mo

A[*ntonius*]. t[*i*]t[*u*]li S.i Clementis p[*re*]sb[*ite*]r Cardinalis Conchen[*sis*]

b) Mag[*nifi*]ce uir tanq[*uam*] fr[*ater*] amantifsime sal[*utem*]. Maestro Giuliano Maiano alla partita sua da noj in Racanati cie promese che al principio de primauera tornaría a proseguire la opera de la n[*ost*]ra casa: et che farría la uia de qua, p[*er*] ponere in assetto con noi tutto quello che se ha de fare. Et p[*er*] che dubitamo che non sia inuiluppato nella op[*er*]a della chiesa de Faenza et in altri lauori costì ui p[*re*]gamo et domandamo de singulare gratia, vj piaccia mandare p[*er*] luj, et commandargli che venga qui a noi p[*er*] dare determinatione a quanto se ha da fare secondo che cie promesse, sensa piu dilatione, accio che non se perda tempo. come noi li sriuemo. Et se lui dubita delle cose de Faenza, noi alla venuta sua qua, gli farremo tal fauore, che serrà ben satisfatto. P[*er*]tanto iter[*um*] uj pregamo uj piaccia farlo venire presto, per ogni modo: Offerendocie sempre ad ogni cosa, che sia grata alla V. Magnificentia, que feliciter valeat. Rome p.a februarii 1478.

[*a tergo:*] Magnifico Viro d[*omi*]no Laurentio de Medicis, tanq[*uam*] fr[*atr*]i n[*ost*]ro Car[*issi*].mo

A[*ntonius*]. t[*i*]t[*u*]li Sancti Clementis presbyter Cardinalis Conchen[*sis*].

c) Magnifice Vir tanq[*uam*] fr[*ater*] n[*oste*]r amantifsime salut[*em*]. Hauemo riceuuta u[*ost*]ra l[*ette*]ra et inteso con quanto amore et diligentia habiate facto con maestro Iuliano, che uenga da noi prima che partesse adciò che se dea expeditione ad quella fabrica della n[*ost*]ra casa de Racanati de che u[*ost*]ra M. p[*er*] una uolta nonce hauería possuto fare cosa piu grata la quale regratiamo summamente pregandola che se alcuna cosa accade quale possiamo fare adpresso de questa s[*an*]cta Sede ce aduise, et la farremo non con minore diligentia che V. M. se porte uerso le cose n[*ost*]re. b[*e*]ne ualete. Rome die XIJ febr[*uarij*] MCCCCLXXVIJ.

[*a tergo:*] Magnifico Viro d[*omi*]no Laurentio de Medicis tanq[*uam*] fr[*atr*]i n[*ost*]ro amanti[*fsi*]mo etc.

A[*ntonius*]. t[*i*]t[*uli*] S[*anc*]ti Clementis presb[*ite*]r Cardinalis Conchen[*sis*].

d) Magnifice Vir tanq[*uam*] fr[*ater*] n[*oste*]r amantissime salut[*em*]. Ad questi dì passati scriuemmo ad V. M. regratiandola che hauesse facto con maestro Juliano uenesse da noi hora aduisamo quella che el decto Maestro Iuliano è stato qui et hace promesso che p[*er*]tucte le feste de pascha partira da fiorensa et andara ad Racanati

[1]) Das erste und letzte der folgenden Schreiben ist zuerst von G. Milanesi veröffentlicht in den Nuovi documenti per la storia dell' arte toscana, Roma 1893 (Separatabdruck aus der Zeitschrift Il Buonarroti) N.o 146 und 147, p. 124 und 127. Die drei übrigen hat Carlo Milanesi im Giornale storico degli Archivi toscani, tomo III, p. 233 e segu. abgedruckt.

p[*er*]dare expeditione ad quella n[*ost*]ra fabrica, Et perche el decto Maestro Iuliano e deditissimo s[*er*]uitor de V. M. et predicatore delle preclare virtu de quella, et non farría se non quanto lo impellesse la v[*ost*]ra uolunta, p[*er*]tanto pregamo V. M. che habia recommandato el decto Maestro Juliano, et che al decto tempo uogliate fare che uada ad dare expeditione ad quella n[*ost*]ra op[*er*]a de Racanati. de che ce farre piacere singulare offerendoce semp[*re*] ad ogne honore et augumento de u[*ost*]ro stato b[*e*]n[*e*]valete. Rome die XX.º febr[*uarij*] MCCCCLXXVIJ.

[*a tergo:*] Magnifico Viro d[*omi*]no Laurentio de Medicis tanq[*uam*] fr[*atr*]i n[*ost*]ro amanti[*ſsi*]mo etc.

A[*ntonius*]. t[*i*]t[*uli*] S[*anc*]ti Clementis presb[*ite*]r Cardinalis Conchen[*sis*].

e) Magnifice vir tanq[*uam*] fr[*ater*] amantissime salutem. Come credo soppra V. M. nui mandamo maestro Iuliano de Maiano ad rachanati p[*er*] prosequir lopera de quella n[*ost*]ra casa. el quale starra lla persino ad X dì del mese seguente: nè potera esser ad tempo ad fiorenza ad far lo bisognio suo. Et p[*er*]chè lui è capomaestro dellopera de Sancta Liberata non uorremo che p[*er*] sua ab[*se*]ntia receuesse danno p[*er*] cascion n[*ost*]ra. de singular gr[*ati*]a ve domandiamo ve piaccia farlo refermare in nel dicto officio. Offerendoce sempre ad omne cosa sia de piacere ad V. M. que feliciter valeat.[1])

[*a tergo:*] Magnifico viro dn̄o Laurentio de Medicis de Florentia tanq[*uam*] fr[*atr*]i n[*ost*]ro amantiſsimo

A[*ntonius*]: tit[*uli*] Sti. Clementis Presbiter Car[*dina*]lis Conchen[*sis*].

8. Kodizill Giulianos da Majano vom 2. April 1476.

(Archivio di Stato, Contratti notarili, Rogiti de Ser Giovanni di Maso di Francesco de' Palermini, segnati P. 71, filza seconda contenente i Protocolli dal 1476 al 1482, a c. 2v.)[2])

Item postea eisdem anno [*1476*] et indictione die vero secunda mensis Aprilis supradicti. Actum flor[*entie*] in curia mercanzie presentibus testibus ad suprascripta omnia et singula proprio ore infrascripti codicillatoris vocatis habitis et rogatis vz [*videlicet, — folgen die Namen der Zeugen*]

Prudens ac discretus vir Julianus olim Leonardi Antonij de maiano legniaiuolus civis flor[*entinus*] populi s. laurentij de flor[*entia*] per dei gratiam sanus mente corpore intellectu. Volens de factis et negotiis suis maxime de suprascriptis providere de eo quod post mortem suam fieri vult codicillando disposuit reliquit et mandavit in hunc modum et formam. vz.

[1]) Das fehlende Datum läſst sich aus dem Vermerk des Empfängers: »1478, dal card.le di Concha. Adì XXXJ di dicembre. R[*is*]p[*ost*]o« annähernd feststellen.

[2]) Für den Nachweis dieses Dokuments sowie einer Anzahl andrer, Giuliano und seine Brüder betreffender Urkunden in den Akten des gleichen Notars bin ich Herrn Dr. Georg Gronau zu besonderem Danke verpflichtet. Da dieselben (mit Ausnahme des nachstehend unter Nr. 9 mitgeteilten Testaments Giulianos) für dessen Biographie kaum irgendwelche, für seine künstlerische Wirksamkeit aber durchaus keine Bedeutung haben (es sind Kaufverträge, Schuldverschreibungen, Sicherstellungen von Mitgiften, Kompromisse über schiedsrichterliche Beilegung von Streitfragen, Schiedssprüche darüber, Vormundschaftseinsetzungen, Erbschafts- und sonstige Vollmachten, Prozessklagen usw.), so konnte von ihrer wörtlichen Wiedergabe abgesehen werden. Indes sind im »chronologischen Prospekt« die wichtigeren dieser urkundlichen Daten aufgenommen und ist dort auch ihre Provenienz genau verzeichnet.

In primis qualiter animam suam omnipotenti deo eiusque matri gloriose virgini marie humiliter ac devote recommandavit

Item iure codicillorum reliquit et legavit operi [*sic*] murorum civitatis flor[*entie*] et sacristie nove cathedralis ecclesie flor[*entine*] solidos LX pro quolibet dictorum locorum et seu in solidum libras duas ff [*florentinas*]

Item iure codicillorum predicto reliquit et legavit domine lene [*Magdalene*] eius uxori perdilecte et filie olim Antonii Finigherra ultra dotes suas per eum confessatas vz.

Unam presam terre laborate ac arborate et vinate staiorum triginta quinque vel circa positam in subburgis pratj in loco dicto . . . [*unlesbar*] a p.º bona dicti Iuliani et fratrum a IJ.º bona hospitalis sancte marie nove de flor[*entia*] a IIJ.º via a IIIJ.º ser Michaelis [*sic*] buoni de schiattesis. Infra predictos confines vz. illam presam terre quam dictus Iulianus de anno MCCCLXXIIIJ.º emit a gino landj [*?*] de prato cum omnibus et singulis ad dictam presam terre pertinentibus et expectantibus et toto tempore vite ipsius domine lene quoad vixerit post mortem autem ipsius domine lene devenire et pertinere voluit dicta bona ad heredes ipsius Iuliani et hanc dixit et asseruit dictus Iulianus fuisse eius ultimam voluntatem quam valere voluit iure codicillorum. Cassans etc. Rogans etc.

9. Testament Giulianos da Majano vom 25. August 1482.

(Archivio di Stato, Contratti notarili, Rogiti di Ser Giovanni di Maso di Francesco de' Palermini, segnati P. 71; filza terza contenente i Protocolli dal 1482 al 1499, a c. 8.)[1]

MCCCCLXXXIJ

In dei nomine Amen. Anno domini ab eiusdem salutifera incarnatione MCCCCLXXXIJ Indictione XV Die vero XXV mensis Augusti Actum Florentiae in populo S. Laurentii in domo infrascripti testatoris presente teste [*sic*] ad infrascripta omnia et singula proprio ore infrascripti testatoris vocatis habitis et rogatis videlicet Antonio olim salvii pieri saluucci Aurifice dicti populi. Teudi pieri Teudis populi S. cervasij [*sic*]. Luce benedicti luce martini populi S. Ghalli. Marco Simonis dominici populi S. cervasij. Filippo Crescij Bartholi. Masio francisci philippi dicti populi S. cervasij et Michaele Ghori luce etiam dicti populi S. cervasij et aliis

Cum nihil sit certius morte, Nihil autem incertius hora eius. hinc est quod providus ac discretus vir Ihulianus olim Leonardi Antonij architectus et civis Flor[*entinus*] dicti populi S. Laurentij per Iesu Christi gratiam sanus sensu mente visu intellectu et corpore nolens intestatus decedere omni modo per hunc sine scriptis testamentum voluit ac disposuit in hunc modum et formam, videlicet:

In primis qualiter Animam suam omnipotenti deo eiusque matri gloriose Vergini Mariae humiliter ac deuote recomandauit corporis uero sui sepulturam, cum de hoc seculo migrari contigerit elegit in ecclesia S. Laurentii de Flor[*entia*] in sepulchro in quo conditus est Leonardus eius pater et reliqui eius affines et hoc si eum migrari contigerit in civitate Flor[*entiae*] vel eius comitatu. Circa funus vero et sepulturam eius expendi uoluit tantum, quantum videbitur infrascriptis eius heredibus.

Item iure legati reliquit noue sacristie Kathedralis ecclesiae Flor[*entinae*] nec non et opere murorum civitatis Flor[*entiae*] et cuilibet dictorum locorum insolidum soldos XL.ª ff.

[1]) Herrn Dr. Georg Gronau, der so freundlich war, für mich die Kopiatur der vorliegenden Urkunde zu besorgen, spreche ich dafür auch an diesem Orte meinen verbindlichen Dank aus.

Item iure legati reliquit pro remedio anime sue et more defunctorum quod per infrascriptos eius heredes fiat et fieri debeat quolibet anno in perpetuum in ecclesia S. Laurentii de Flor[*entia*] in mense et die obitus ipsius testatoris Vnum officium siue annuale mortuorum in quo erogentur saltem floreni tres auri largi.

Item iure legavit domine Fiorette uidue filie olim bartholomei tieri de castro francho et uxori olim Iohannis fratris dicti testatoris toto tempore vite ipsius domine Fiorette eius cameram fulcitam cum omnibus pannis laneis et lineis lignaminibus et omnibus aliis in ea existentibus, et hoc casu quo vidua steterit et in dicto domo et cumeius filiabus steterit saltem quoadusque uiro tradantur et post mortem dicte domine Fiorette praedicta et omnia remaneant infrascriptis eius heredibus.

Item iure legati confirmauit quoddam codicillum [1]) [*h*]actenus per eum factum domine lene eius uxori dilecte de quo constat manu mei notarij infrascripti sub suo tempore et ad cautelam iure legati reliquit et legavit dicte domine lene in omnibus et per omnia prout in dicto codicillo continetur. Ad quod habeatur relatio in omnibus et per omnia.

Item iure legati eo casu quo ipse testator et infrascriptus Benedictus eius frater decederent sine filiis legitimis et naturalibus. Reliquit dominas [*sic*] Lenam et dominam Fiorettam praedictas dominas usufructuarias omnium eius bonorum mobilium et immobilium toto tempore ipsarum vite et hoc casu quo infrascriptus Benedictus eius frater non extaret tempore obitus ipsius testatoris et non aliter.

In omnibus autem alijs suis bonis mobilibus et immobilibus, iuribus, nominibus et actionibus quibuscumque suos heredes vniversales instituit, fecit et esse voluit quoscumque eius filios mares legitimos et naturales nascituros ex se et quacumque eius uxore legitima, et si contigerit ipsum decedere sine filijs masculis legitimis et naturalibus eo casu suos heredes universales instituit, fecit et esse voluit Benedictum eius fratrem dilectum et si continghat eum mori sine filiis masculis legitimis et naturalibus. Tunc et eo casu eidem substituit vulgariter et pupillariter et per fideycomissum quascumque eiusdem testatoris et dicti olim Iohannis olim eius fratris filias equis portionibus et eas ad invicem sostituit [*sic*] et hoc toto tempore earum et cuiuscumque earum vite solum et post earum omnium mortem eisdem substituit capitulum s. Laurentij de Flor[*entia*] cum hoc tamen onere et grauedine quod praefatum capitulum teneatur in tres annos a die quo dicta hereditas ad ipsum peruenerit vendere et alienare omnia bona dicte hereditatis debito valore quoadusque fieri poterit in hoc grauando constientiam tunc ghubernantium dictum capitulum. Et de retractu et pretio dictorum bonorum fieri et confici facere teneantur in dicta ecclesia vnam cappellam ad honorem dei et beat ...... [*Lücke*] in qua erogetur saltem dimidia dicte hereditatis quae capella confici debeat infra dictos tres annos. Et alia dimidia dicte hereditatis erogetur pro conficienda dote dicte capelle. si autem praedicta facere neglexerint, tunc eos et dictum capitulum a dicta hereditate priuauit et loco ipsius capituli subrogauit hospitale s. m[*arie*] Noue de Flor[*entia*] cum onere antedicto. Et hanc esse dixit dictus testator eius ultimam voluntatem et ultimum testamentum quam et quod valere voluit iure testamenti et sinon valeret iure testamenti valere voluit iure codicillorum et cuiuscumque alterius ultime voluntatis etc. Cassans etc. Rogans etc.

Item postea ibidem in continenti et coram praefatis subscriptis testibus proprio ore subscripti testatoris vocatis habitis et rogatis.

Benedictus olim Leonardi Antonij sculptor et civis Flor[*entinus*] dicti populi s. Laurentij Sanus ut supra suum nuncupativum testamentum fecit et condidit

[1]) Errichtet am 2. April 1476, s. unter III, 8.

in omnibus et per omnia et prout supra fuit dispostum per dictum Iulianum circa legata. In omnibus autem aliis suis bonis suos heredes vniuersales instituit fecit et esse voluit quoscumque eius filios mares ex eo nascituros et ex quacumque eius vxore legitima et ex legitimo matrimonio. et si eum decedere contigerit sine filiis legitimis et naturalibus tunc et in dicto casu suos heredes vniuersales fecit et esse voluit Iulianum eius fratrem dilectum. et si eum contigat mori sine filiis masculis legitimis et naturalibus tunc eidem substituit quascumque eiusdem testatoris filias feminas legitimas et naturales. Et ipsis non existentibus tunc et eo casu eidem Iuliano substituit dictas filias dicti Iuliani et dicti olim Iohannis equis portionibus et eas ad invicem sostituit [*sic*] vulgariter et pupillariter et per fidei commissum et in omnibus et per omnia prout et sicut in dicto priori testamento dicti Juliani ad quod in omnibus et per omnia habeatur relatio. Et hanc esse dixit et asseruit fuisse et esse eius ultimam voluntatem quam valere voluit etc. Cassans etc. Rogans etc.

10. Wahl Luca Fancellis zum Nachfolger Giulianos da Majano als Dombaumeister.

(Archivio dell' Opera del Duomo, Deliberazioni dal 1486 al 1491, a c. 54.)

[*In margine:*] Conductio magistri Luce Architecti operis

MCCCCLXXXXJ die X.ª septima Septembris

Prefati operarij opere S. Marie floris civitate [*sic*] florentie servatis servandis. Actendentes ad utilitatem dicti operis dicte eorum ecclesie viso qualiter opus ipsum detrimentum patitur ob carentiam primi architecti operis ipsius et per mortem Iuliani olim Leonardi de Maiano ultimi et immediati Architecti operis ipsius, et viso etiam qualiter eorum offitio predicto fuit reductum ad memoriam bonum ac penitus necessarium esse de supradicto Architecto providere. Iccirco omni meliori modo quo potuerunt et habita certa fide de ydoneita [*sic*] et sufficientia infrascripti magistri Luce a nonnullis hominibus ex primatibus eorum civitatis predicte in ipsa architectura peritis et doctis. Misso inter eos solemni et secreto scruptinio et obtempto partito per omnes fabas nigras vigore cuiuscumque auctoritatis potestatis et balie eorum officio supradicto quomodocumque et quandocumque concesse et attribute elegerunt et deputaverunt in Architectum principalem operis eorum circa dict. ecc.

Magistrum Lucam olim Paperi di Septignano qui olim moram traxit in Civitate Mantuana ad servitium et pro inserviendo D[*omini*] ipsius loci in exercitio et pro offocio architecture predicte licet tunc absentem pro omni tempore in futurum. Et pro libito et ad libitum dictorum operariorum pro tempore existentium dummodo refirmetur et refirmari debeat anno quolibet secundum dispositiones legis superius dicte. Et cum salario fj. quinquaginta largorum quolibet anno iniciando in ka[*lendas*] octobris proxime venturi presentis anni cum offitio auctoritate obligationibus honoribus et oneribus ecc. propterea provisis stantiatis et ordinatis

Die XXVIJ.ª eiusdem Sp̄bris. D. Consules et operarii artis Lane civitatis florentie una cum operariis predictis collegialiter congregati in audientia dictorum operariorum absentibus tamen de numero dictorum Consulum Cerio de Risalitis et Laur.º de Bartholis et misso inter eos partito et obtempto per omnes fabas nigras visa dicta electione de dicto magistro luca per dictos operarios nuper facta et observatis in ea contenutis omni meliori modo quo potuerunt Electionem predictam confirmaverunt et approbaverunt in omnibus et per omnia.

11. Vertrag betreffs Ausführung der Decke für S. Eligio zu Neapel nach einem von Giuliano da Majano gelieferten Modelle.[1]

(Archivio Notarile di Napoli, Protocollo del Notaro Ieronimo Ingnignetti, dal 1489 al 1490 a c. 44.)

Promissio pro Ecclesia sancti Eligii et magistro Nicolao thome.

Die octavo mensis Januarij VIIJ.e Indictionis [*1490*] neapoli. magister nicolaus thome de squillacio habitator neapolis faber lignarius sicut ad conventionem devenit cum honorandis viris rencio de campora petro boctino melchiorre ferrayolo et aliberto de la frizola de neapoli magistris iconomis [*sic*] et procuratoribus venerabilis ecclesie sancti eligij de neapoli sponte coram nobis promisit et convenit sollempni stipulatione legitime interveniente eisdem magistris et procuratoribus quibus supra nominibus [*sic*] presentibus laborare et facere quamdam intemplaturam quatrorum seu modellorum factam secundum quatrum datum per honorabilem Iulianum de mayano de florentia cum cornezione ad rationem de tarenis[2]) duodecim pro quolibet quatro cum corniczione bonam recipientem ad laudem magistrorum in talibus expertorum factam et expeditam de eius magisterio lignaminibus teglie ubi fuerit necesse ac lignaminibus venetis et laurie ad talem laborem condecentibus ad laudem magistrorum clavis [?] et positam in navi dicte ecclesie ad ipsius magistri nicolai proprias expensas. Quod pretium prefati magistri nominibus quibus supra dare et assignare promiserunt eidem magistro nicolao vel alteri eius nomine hoc modo videlicet tertiam partem per totum futurum mensem februarij primo venturi huius presentis anni aliam tertiam partem per totum futurum mensem marcij primo venturi dicti huius presentis anni et restantem tertiam partem per totum quintumdecimum diem futuri mensis aprilis primo venturi dicti huius presentis anni in pace. Et promisit dictus magister nicolaus dictam intemplaturam bonam factam et laboratam ut supra ad laudem magistrorum in talibus expertorum positam in dicta navi ad omnes ipsius magistri nicolai expensas de lignamine magisterio et clavibus ac positam in navi predicta laborare et facere ex nunc et usque et per totum XV.um diem dicti futuri mensis aprilis primo venturi dicti huius presenti anni. In pace. Et proinde dicte partes nominibus quibus supra obligaverunt se ipsos earumque heredes successores et bona earum omnia una pars videlicet alteri et altera alteri quibus supra nominibus ad penam unciarum centum etc. medietatem etc. cum potestate capiendi etc. constitutione precarii etc. et renunciaverunt etc. iuraverunt etc. Presentibus Judice Johanne notario marco antonio presbitero francisco mantello vincentio lauriencio et jesue de miranda de neapoli.

[1]) Ich verdanke diese in ihrem Wortlaute bisher noch nicht veröffentlichte Urkunde der Güte Alfonso Miolas, Oberbibliothekars der Nazionale zu Neapel und sage ihm dafür auch an dieser Stelle herzlichen Dank. Hiernach ist auch das Datum 1489, unter dem ein Regest daraus bei Filangieri, Documenti &c. I, 161 gegeben ist, richtig zu stellen.

[2]) Ein tarì, der fünfte Teil des neapolitanischen Dukaten = 2 carlini = 20 grana entsprach im Wert etwa 0,18 florent. Goldgulden.

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.


GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00619 2641